الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية

يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

العدد 376
السنة الثانية والثلاثون

آب 2002 جمادى الأولى- 1423

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المــواد التــي تــرد إلــى المجلــة ، لاتعــاد إلــى السـادة أصــحابها ، ســواء أنشــرت أم لــم تنشــر .
- المــواد التـــي تنشـــر ، تعبـــر عـــن آراء كُتابهـــا . ولاتعبـــر بالضـــرورة عـــن رأي المجلـــة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

اول الكلام

ثقافة الإحياء...

إبداع اليقظة

د. وليد مشوِّح

صدر عن بيت الشعر في مدينة رام الله العربية الفلسطينية بيان بتاريخ 2002/3/5 بعنوان: (أيها المثقفون العرب اخرجوا عن صمتكم)، ودعا محمود أمين العالم لتشكيل برلمان أو جبهة للمثقفين العرب على مختلف انتماءاتهم السياسية والفكرية من أجل تشكيل أو صناعة أو صياغة . سمّها ما شئت . عقد اجتماعي قومي جديد ليكون مرجعية ثقافية عليا في وضعنا الراهن، وردَّ عليه آنذاك يوسف القعيد مفنِّداً تلك الإرادة الرأي ومبيناً مخاطرها، وتتالت الدعوات، وكثرت الأطروحات، وتشعبت الآراء، بينما كانت كلها تصب في خزَّان واحد يكون أساساً لمنبر يمهد السبيل لدور فاعل يقول بوجوب أن تأخذ الثقافة العربية دورها، وتخرج المثقف العربي من قوقعته، وتنقذه من محبسه الذي انكفأ فيه اختياراً بعد سلسلة من الإحباطات التي أوصلته إلى قناعة اللاجدوى، فتدثّر بـ/اللا أدرية/؛ بينما مضى في سلبية روحية ووجدانية تركت آثارها على إبداعه.

نحن أمام محنة يفرضها راهن سياسي عربي متداعٍ، كذلك فإن المحنة إياها . بكل تفاصيلها وجزئياتها ومذاهبها . قد أوهنت الواقع الثقافي، وطوَّحت به في مستنقعات خرج منها إلى مطبَّات، قادت بعضه إلى (سيركات) السياسة، بينما ألجمت البعض القليل وأخمدته ثم أودعته غيابة اليأس.

هو ذا الواقع بالفعل، حرب إبادة للعنصر العربي في فلسطين، قتل بطيء للإنسان في

العراق، إرهابٌ فكريٌ وسياسيٌ ضد النادر من الأنظمة العربية التي ما زالت تصرخ

بأدوات النفي والنهي، توزيع شهادات استثمار لبقايا الإرادة العربية على الانبطاحيين والانهزاميين والعملاء من الحكام المرتهنين والمرهونين والراهنين، وأمام واقع كهذا ترفع الثقافة بواصرها على حذر أو وجل أو استحياء؛ بينما ترنو القلوب، أقصد قلوب الجماهير نحو الثقافة قبل الأبصار.

إذن فللثقافة دور أرادته الجماهير لها، وعلينا أن ننتشلها من زنازينها، وندفع بها إلى قلب الفعل بعد أن شيّعنا جثمان السياسة التي دارت (ودارت)، تطرّفت، توسطت، ثم خضعت، أُخضعت، أو كادت!!!

يجب أن تقوم الثقافة، أن تأخذ دورها، أن تبعث الوجدان الشعبي، بعد أن تسترد وجدانها الإبداعي الذي سيتمترس في قلعة التاريخ ويأخذ المنطق القومي العربي بأبعاده الإنسانية والوجدانية، مترفعاً عن الدنيويات الفانية.

ولن تقوم الثقافة . كما نرجو ونطمح ونحلم . مالم تحقق سيادة الإبداع على امبراطورية الفكر العربي الأصيل الأصيل.

وكي يتحقق الرجاء . الحلم . الطموح لابد من التسلح بالحقيقة، والمضي على دروب الجرأة والتشدد والنزاهة، وعدم المداراة، والتخلي نهائياً عن المنتج الرديء والفاسد، وبالتالي إتلاف البضاعات المستوردة والمصنّعة في معامل الأيديولوجيات المنقرضة، وإغلاق مصانع النجومية، والتنجيم الثقافي، كذلك إغلاق بورصة المضاربات الفكرية، عندها . فقط . سنسقط الستار الذي يحجب الصفوة، ونلغي أسباب نفي العقل العربي أو إبعاده..

أجل من هنا ستكون البداية...

قد يقول البعض ساخراً أو جاداً .: وماذا عن فتح بعض المنابر الثقافية التي تبحث عن الطموحات الآنفة، أبوابها أمام عطاءات لا ترتقي إلى مستوى القدرة على النهوض؟!!!...

وبقدر مشروعيّة السؤال ووضوحه ونظافة مراميه؛ لابد من القول: إنه نتاج راهنية العصر، إنه الابن الشرعي أو غير الشرعي لواقع ثقافي مترد، نطالب بقيامه ولو على حساب لقمة المستفيدين منه... هو اللبلاب الذي نما في زمن التخصيب والتهجين والتقليد،

فصدّق الكثيرون الوهم، فسدروا وراء السراب يحملون إبداعاً فجّاً، وألقاباً مزيّفة، وهم يعرفون، ولكنهم لا يقدِّرون الضرر الذي يوقعونه على الثقافة أولاً وعلى أنفسهم تالياً.

إنها دعوة لإنقاذ الثقافة، لإحياء الأمة، لتثبيت الموقف، لتدارك البنيان، ليقظة الفكر من أجل صحوة الذات العربية القومية، عبر فنون الفكر باتجاهاتها المختلفة، بالشعر، بالقصة، بالرواية، بالمسرح، بالفنون التعبيرية والتشكيلية... إنها دعوة لإبراء العقل العربي من علله وأسقامه، وتبرئته من كل الاتهامات التي ألصقت به... والأمر لا يحتاج إلا لقليل من التشدد في الاختيار، والدقة في الاختبار، والتمسك بالقيم اللغوية، والترفع عن الزهائد، بل يحتاج أول ما يحتاج أن ينظر المنتج (بكسر التاء) إلى مرآة مقدرته الإبداعية. بحيدة وشرف، أن يقتصد في استهلاك الزمن والورق والحبر... أن يأخذ الأمر مأخذ الجدّ، فالمسألة لا تتعلق به كفرد؛ إنما هي مسألة حياة أو موت لأمة بأكملها، فهلاَّ خنقنا الإثم في ذواتنا؛ ونأينا بها عن سموم التخصيب والتهجين، وبدأنا بالفعل مبدعين ومتلقين في العمل الدؤوب من أجل ثقافة الإحياء، وبالتالي صياغة إبداع اليقظة؟!!!

❑❑❑

بين المسرحين

الغربي والجزائري نصاً وتمثيلاً

د.حبيب مونسي.

تقديم:

إن استقراء النص المسرحي الغربي، يكشف عن مبدأ جوهري تتمحور حوله جملة من الصياغات المسرحية، وإن تعددت أشكالها، وتباينت توجهاتها. إلا أنها في كل أثوابها تلك، إنما تعبر عن إشكالية واحدة على مر العصور. تلك هي مشكلة الإنسان: ماهية ووجوداً، عقلاً وقلباً، ماضياً وحاضراً، رؤية ومستقبلاً. ذلك أن المسرح الغربي من "سوفوكليس" إلى "أوزبورن" و"ديرنمات" و"سلاكرو" و"سارتر" و"كامو"... إنما يطرح بشكل حاد هذه المشكلة عبر تنوعاتها الظاهرية، في ثوب من التفكير الفلسفي الوجودي، وكأن المسرح موكول إليه أن يعرض على الخشبة أقنعة الإنسان، ثم يعريها قناعاً قناعاً، حتى تتكشف حقيقته الأخيرة، وجوداً أو إنكاره ذاتاً وفعلاً.

1 .

الإنسان، المعرفة والإنكار:

يدرك التفكير الغربي . في شتى حقوله المعرفية . أن معضلة "الإنسان" تحتل فيه جوهر كل نشاط. فهي البؤرة التي تثير البحث ابتداء، وتسعى إلى أن تجعل النتائج تنتهي إليها أخيراً. وهي الدائرة التي لحنت إليها الفلسفات القديمة التي حاولت أن تجعل من الإنسان مركزاً للكون، منه تنطلق الرؤى وإليه تعود للتعرف على العالم والوجود والقيم والعلاقات... والتي أفضت إلى اتخاذه مقياساً تقاس به أشياء الوجود وحقائقها. وهي عين الفكرة التي ما زالت تشغل بال العديد من المفكرين، دون أن تفقد شيئاً من قوتها. بل إن المآسي التي عاشها الإنسان عبر الأزمنة، وفظاعة النكسات، لم يكن إلا لتعميق هذا الإحساس وتأكيده. لذلك نجد باحثاً مثل الطبيب "ألكسيس كاريل" يفتتح كتابه بهذا الاعتقاد قائلاً: "إن الإنسان يعلو كل شيء في الدنيا، فإذا انحط أو تدهور، فإن جمال الحضارة، بل حتى عظمة الدنيا المادية لن يلبث أن تزول وتتلاشى".(1)، وهو الربط الذي يجعل الإنسان مرتكزاً فعلياً للحضارة، ترتبط به قوة وضعفاً، علواً وانحطاطاً.

***يدرك التفكير الغربي في شتى حقوله المعرفية أن معضلة الإنسان تحتل فيه جوهر نشاطه كله.**

بيد أن مراجعة الأحداث التاريخية، وتتبع نكساتها وآلامها، يحتم على الدارس طرح سؤال ساذج في مظهره، عميق في مخبره.. ألم يفهم الإنسان حقيقته بعد؟... ما الذي يحول بينه وبين المعرفة؟... من أين يأتيه الجهل بذاته؟.. هل يأتيه من الانصراف عن موضوعه إلى موضوعات شتى لا علاقة لها بكيانه ماهية ووجوداً؟..لقد بدت لـ"كاريل" مثل هذه الحيرة وهو يعتزم كتابة مؤلفه الشهير "الإنسان ذلك المجهول" وشارة العنوان تحمل ابتداء الإقرار بالجهل، وتقديم مسلمة من صلب المعضلة الإنسانية، بيد أنه جعل من نوع خاص. لأن الظاهرة الإنسانية ظاهرة مستمرة في الوجود، خاضعة للظرف الزماني والمكاني، محكومة بالغايات والمرامي، تترصدها عيون الساسة والمربين والفلاسفة والفنانين، ورجال الدين والأدب... وكل عين لا تفتر تترصد حركة الإنسان من زاوية اهتمامها الخاص. ومع ذلك لا تزال عتمات الغموض مسدلة حجبها الكثيفة على جوهر الظاهرة الإنسانية وكأنها تقنعها وتبرقعها حتى تموه حقيقتها حالاً بعد حال.

لقد احتار كارليل وهو يعتزم كتابة مؤلفه الشهير "الإنسان ذلك المجهول" وشارة العنوان تحمل الإقرار بالجهل.

إن "كاريل" يقول:"إن علم الإنسان هو أصعب العلوم جميعاً".(2). وعلى الرغم من هذه النتيجة التي يلفظها القرن العشرون . بعد مسيرة البشرية الطويلة في البحث والتنقيب . لم يقم بعد علم يسمى بـ"علم الإنسان" ليحتل الفراغ الذي تشكوه الظاهرة الإنسانية. وليس علم الأناسة هو علم الإنسان، كما قد نتوهم سريعاً، وإنما الأناسة بحث في مخلفات الإنسان، وحفر في طبقاته الجيولوجية ثقافياً في الزمان والمكان. فالمشكلة إذن تقع في نطاق ثان مغاير لما تسعى إليه الأناسة أصلاً. إذ بين المنجَز والمنجِز بون شاسع، ولا يدل المنجَز على المنجِز دلالة كاملة، مادام الإنجاز تحقيق لأغراض وقتية مرتبطة بالمعاش والمصلحة وحسب.

إن صعوبة هذا العلم آتية من حقيقة بسيطة، يكشفها "كاريل" قائلاً: "إن جهلنا بأنفسنا ذو طبيعة عجيبة، فهو لم ينشأ من صعوبة الحصول على المعلومات الضرورية، أو عدم دقتها، أو ندرتها... بل بالعكس إنه راجع إلى وفرة هذه المعلومات وتشوشها، بعد أن كدستها الإنسانية عن نفسها خلال القرون الطويلة"(3). ومرد ذلك يعود أساساً إلى الرؤية الغربية التي بضعت الإنسان أجزاء متباعدة، والتي أقامت المعرفة المتعلقة بالإنسان جزراً معزولة عن بعضها بعض، دون أن يكون بينها رؤية تكاملية تسعى إلى دمج النتائج في تركيبة واحدة تحقق أخيراً "علم الإنسان" المنشود. ومهما كان الاعتداد بالبحث العلمي شارة للفهم وعنواناً للمعرفة الصحيحة، فإن خطوات العلم وجهد العلماء حسب "كاريل": "لا يتبع أية خطة، وإنما يتطور اعتباطاً".(4). وأن العلماء في سعيهم ذاك: "لا يعرفون إلى أين هم ذاهبون، وإنما تقودهم الصدفة والتفكير الحاذق ونوع من البصر المغناطيسي، وكل منهم يعتبر عالماً منفصلاً تحكمه قوانينه الخاصة.".(5)، تلك هي الحقيقة التي وصفها "روني غينون . RENE GUENON" بـ"المعرفة الجاهلة . SAVOIR INGNORANT"، ووصفها في موطن آخر بـ"الضياع في التعدد . PERTE DANS LA DAVIRCITE"(6). وتقسيمه العلوم إلى قسمين: "علوم مقدسة . SCIENCES SACREES"، و"علوم مدنسة . SCINCES PROFANES "(7).

وعندما يعود "كاريل" إلى تقييم الوضع الإنساني، من هذه الزاوية، يقرر أنه: "يجب أن يكون الإنسان مقياساً لكل شيء، ولكن الواقع هو عكس ذلك، فهو غريب في العالم الذي ابتدعه"(8).

2 . الإنسان في الفن:

قد يكون الفن في عموم نشاطه وانشغالاته الجمالية ألصق الإنجازات بالإنسان وأقربها إلى تمثيل حقيقته. مادام الفن عصارة نابعة من حميمية الإنسان نفسه للتعبير عن خالص وجدانه دون أن تتلبس بفكر سابق، أو اتجاه مهيمن، أو إرادة خارجية مهما كانت سلطتها، فالفن حديث الروح عبر لغة تنزاح دوماً عن المألوف السائد الذي تكيفه الإرادات المتعلقة بالنفع العاجل والآجل. لذلك كان الفن في صدقه ذلك المسار الذي يجلي حقيقة الإنسان في فطرتها الأولى. دون أن يتكلف سترها في أثواب عارضة تمليها اقتضاءات سياقية مؤدلجة. وعندما نحسن الاستماع إلى أصوات الفن، فإننا نتخلل الحجب التي تشوش صفاء النداءات المنبعثة من أعماق الذات الإنسانية، لنصل عبرها إلى البؤرة التي تشكل جوهره وحقيقته في آن. صحيح أن الفن عرض لانشغالات الإنسان الزمانية والمكانية . وهو عين ما تدرسه المعارف الأخرى . بيد أن عرض الفن لها لا يحملها وكأنها قضاياه التي ينتهي عندها شأن العلم، وإنما غاية العرض أن تشف هذه القضايا عن حقيقة الذات فاعلة ومنفعلة في خضم هذه القضايا. وسواء أكانت سعيدة أم شقية بها، حرة أم مكرهة فيها، قائدة أو منقادة في غمرتها، فإنها في كل حال من أحوالها تلك، تعمل على إبراز مافي الإنسان من إنسانية إزاء هذه المواقف جميعاً، ولهذا السبب كان الفن أبداً تعبيراً يحمل في تلويناته رسالة من الإنسان إلى الإنسان. ولهذا السبب . كذلك . اتخذ الفن وسائط مختلفة لسريان تعبيره من حجر، وخشب، ومعدن، ولغة، وحركة... ومن الإنسان ذاته ليكون خير وسيط يعرض همومه، في حالة من التقمص الكلي الذي ينفي الوسائط ومحدودية طاقتها. ومنه كان المسرح ذلك الفن الذي يجمع بين يديه الوسائط جميعها، ويضعها في يد الوسيط الأكبر "الإنسان" من خلال الحدث والحركة، والكلام، والزي، والموسيقى، والتشكيلات الخلفية. وكأنه يختزل الحياة بما فيها من مشاهد، يكثفها حتى تبلغ درجة التعبير الرسالي، ليعرضها وجهاً لوجه أمام الإنسان. حتى يشهد ذاته ممسرحاً، يتحرك في حيز وإن ضاق مجالاً فله من السعة الدلالة ما للحياة بأسرها من اتساع وامتداد.

3 . مشكلات الإنسان في المسرح الغربي.

إذا كنا قد سجلنا تذمر "كاريل" و"غينون". من المعرفة الجاهلة التي تتقدم على غير هدى، وهي تقع فريسة النتائج التي تمليها المصادفات السعيدة في طريق العلم، دون أن تهتدي إلى صورة مثلى للعالم الذي ينشده الإنسان، على الرغم من تطور التقنية، وتوفر أسباب البذخ والرفاهية. فإننا نلتفت إلى المسرح، نصادف هذا الفن وهو يجاهد في سبيل نقد هذه الوجهة وفضح نتائجها، وتقديم "إنسان العلم والتقنية"، وقد تجرد من كل شيء. بل لقد عاد عليه العالم الذي شيده العلم والمعرفة المجزأة بما يقتله أخيراً، ويقصره في دائرة العزلة والصمت والاستهلاك الجنوني. وأن ما خاضه من معارك وثورات، وما آمن به من أفكار وقيم، لم يكن إلا لتأثيث حاضره بما يشبه الجنون واليأس والغثيان.

لقد كان الشعور بالضغط والقهر قديمين في حياة الإنسان، وكان لابد للمسرح من فضح هذا الاعتداء المجاني على الإنسان فضحاً لا يتوقف عند فداحة الخطوب، ولا عند الآلام المترتبة

إن جهلنا بأنفسنا ذو طبيعة عجيبة فهو لم ينشأ من صعوبة الحصول على المعلومات الضرورية بل راجع إلى وفرتها وتشوّشها.

عليها، ولكن يرتفع أسئلة بسيطة ولكنها تتغرز بعيداً في الأعماق. وكل شيء يبدأ: "من توالي السلسلة. فمن ماهو الإنسان في اللا متناهي؟ لـ"باسكال"، ومن أنا، وإلى أين أتجه؟ ومن أين أتيت؟... لـ"فولتير"، ولماذا؟ التلقائية التي يتمتم بها الرجل (س) عند "كامو"...(9)، محاولة لإيقاف الحركة المتسارعة التي تجرف الإنسان في سيلها الطامي، وكأن السؤال حالة من الانفصال يتمكن بها السائل من التنحي قليلاً عن مجرى الزمن للتأكد من حقيقته ووجوده وغايته.

قد تجيب الفلسفة، وقد يجيب الدين، وقد يجيب المجتمع... وكل إجابة إنما تحمل مرادها الخاص، لا مراد الإنسان لما يريده لنفسه في حاضره ومستقبله.. ولهذا السبب كان الفن في قدرته على الانفصال عن واقع الناس قيمة ووجوداً، الفسحة الوحيدة التي تمكن الإنسان من استبصار واقعه خارج الدفق الحياتي المشحون بالأغراض والأهواء، ما دامت عزلة المشاهد . مدة العرض . لا تقع حقيقة في سيرورة الحياتي اليومي، وإنما تقع في عالم مواز هو عالم الفن، والذي لا يعترف بكر الزمان، ولا بسلطان المكان. كما يعترف به العالم الواقعي ويخضع له.

إن اللحظة التراجيدية وهي تتجسد على الخشبة أمام الإنسان مشاهداً، ومن خلال الإنسان تمثيلاً، في هذا العالم الموازي، هي اللحظة الوحيدة التي في مقدورها أن تقدم الشيء وقد انقلب إلى ضده. وأن ماكان فضيلة في اعتقاد هذا يغدو رذيلة في فعل ذاك، ومنه يقفز النظر إلى القيمة في حد ذاتها وظروف تحولها من النقيض إلى النقيض، ومنها إلى كونها "قيمة" وهي يعتريها ما يعتري الأغراض الأخرى من تبدل وتحول. فهل يعلق الإنسان مصيره بزائل لا ثبات له ولا استقرار، أم يوطن العزم على البحث عن قيم لا يعتريها التبدل والتحول مهما فعلت بها

يجب أن يكون الإنسان مقياساً لكل شيء، ولكن الواقع هو عكس ذلك فهو غريب في العالم الذي ابتدعه.

الحياة في نفسها من تشويه ومسخ؟...

إن أول إحساس يقض مضجع الإنسان، ويذهب بلذة عيشه، أن يحس بالظلم وهو البريء، وأن يجاهد في الحياة طلباً للاستقامة والصفاء وهو عرضه للتدنيس والاعتداء، وأن يذوق أصناف العقاب وهو لا يعرف ذنباً اقترفه، ولا شططاً ركبه. ومأساة أوديب أول عمل جبار في الفن الغربي يفضح هذا الانتهاك، حين يساق الإنسان إلى ارتكاب المحظور وهو يجاهد نفسه لتجنبه، بل يهجر الأهل والوطن فراراً من القدر. بيد أن إرادة أخرى توقت سيره، وتوجهه، وتعينه لاقتراف الذنب الأكبر. ولا تكتفي بذلك بل تجعل منه مثلما يقول: "جان بيار فرنن"، "J.P.VERNANT": "فكاك الألغاز الذي يعجز عن فك لغزه الخاص.". (10). وكأن الإرادة القاهرة ليس لها من شأن سوى التلذذ بآلام هذا الشقي الذي يتزوج أمه، ويتخذ من أخوته أبناء له، ويمتد به الشقاء ليكون بلاء على شعبه.

إن مسألة القضاء والقدر، والذنب والعقاب... تقع في ذهن الإنسان عبر مسرحية "أوديب"، سيفاً مصلتاً على رقاب الناس، تعيث فيهم فساداً دون أن يكون الإنسان مذنباً على وجه الحقيقة. بل تعمل المسرحية على بيان الإنسان مجاهداً ضد الخطأ، مباعداً للذنب، صادقاً في العثور على الحل الذي يخلص ذاته وغيره من البلاء... وأمام العجز، وهول الحقيقة يسمل "أوديب" عينيه ليتيه من غير هدى على وجه الأرض. وفعل "أوديب" هذا ليس عقاباً آخر يضيفه إلى عقابه الأول، بل محض رفض... إنه يرفض البصر الذي لم يهد سبيله... ومن خلال البصر يرفض "أوديب" العقل والقيم والأعراف... والآخرين الذين لا يزالون يعتقدون مثلما كان يعتقد.. إنه الرفض الذي يمحو النتائج ولو من عين البصرة، وإن ألقاها في عين الواقع، وهو

التعبير صاغه "فرنن" قائلاً: "إله يقاتل إلهاً آخر... صراع بين عدلين متعاديين".(11). فإن تتصارع الآلهة، فذلك أمر يفرضه التعدد، ولكن أن يتعادى العدل، فذلك ما لا يحتمله منطق الإنسان الأعزل. ذلك ما يخول للدارس الاعتقاد بأن الشعور بالعبث واللا معقول "ABSURDE" ليس جديداً في المسرح الغربي، وليس إفرازاً أخيراً لوضعيات الإنسان المعاصر. وإنما اللامعقول هو ذلك الإحساس الذي يجده الفرد عندما يشعر بأنه منبوذ في عالم غير مفهوم.(12). وليس أدل على رفض الفهم والعالم على حد سواء من القرار الذي اتخذه "أوديب" في نهاية المطاف المأساوي بحثاً عن الحقيقة.

3 . 2 .

مشكلة الذات:

كان المسرحي الإيطالي "بيراندللو . PIRANDELLO". يعتقد جازماً أن خشبة المسرح: "تعبر عن العالم الذي نضطرب فيه، والممثلون شخصيات حية، أشد حياة وخلوداً من بني البشر أنفسهم... هذه الشخصيات لا تموت ولا تتبدل، في حين أن كل شيء على مسرح الحياة في تبدل متصل...".(13). ولا يعني استمرارها في ثبوت أنها منتهية، ولكن وجودها في عالم الفن قد جردها من حدثان الزمان وتواليه، وسلبها حظ الواقع الغلف، وأبقى لها جوهر القضايا التي كانت تعبيراً لها حين الإبداع. فالاستمرارية هنا، استمرارية تقع بمعزل عما يعتري أشياء الدنيا من ذبول وفتور، وإنما إبقاء المشكلة ماثلة في حياة الناس حتى يجدوا لها حلاً يزيحها من طريق الناس نهائياً.

والشخصية عندما يعاد بعثها تمثيلاً، تتلبس الراهن الذي يكتنفها لغة واهتماماً حتى تبث فيه المشكلة بثاً يختلف عن بثها الأول في إطار حاضر مختلف. كذلك نرى شخصية "البخيل" لـ"موليير"، وهو يؤديها مبدعاً تخالف الشخصية عينها، وهي تتقمص شخصاً آخر وقد تبدل الظرف والزمان وربما اللغة كذلك... إن حياتها في هذا التجدد، وثباتها في بقاء جوهر المشكلة التي صاغتها منذ زمان.

إن سر استمرار الشخصيات المسرحية غضة، طرية، يستمد حيويته مما أبداه "يوجين يونسكو . E.IONESCO". في مقدمة مسرحياته الخمس قائلاً: "عندما أكتب أحاول أن أفصح عن رؤياي للعالم كما يتبدى لي بأكبر قدر مستطاع من الأمانة والصدق، ودون أن تجول في خاطري فكرة الدعوة إلى رأي، ودون مطمح في أن أجعل من نفسي هادياً لضمائر معاصري. فكل جهدي منصرف إلى أن أجعل من نفسي، داخل حدود ذاتيتي شاهداً موضوعياً.". (14)، فكل شخصية ينشئها الفن بعيداً عن التفكير الموجه، وفي معزل عن الغرض الخارجي، لا يبقى أمامها سوى الإنساني في مطلقيته. لذلك تكون الشخصية شاهداً على الإنسان في أخص خصائصه. لا تحمل أقنعة التوجيه والوعظ والأدلجة. وإنما تقف عارية لتواجه الإنسان بإنسانيته، تثبت خوفه وأحلامه، وترفع إليه العوائق التي تحول دون انطلاقة في فضاء السعادة التي يكد بحثاً عنها. وشهادة "يونسكو" ضرورية لفهم بساطة اللغة، وبساطة المواقف لأنها تلتقط من اليومي العارض الذي يقتل مراكز الإحساس أو يبلدها.

إن خير دليل على صدق المسرحي الذي يلوح به "يونسكو" نجده عند الإيطالي "بيراندللو" وعلى لسان "الأب" في مسرحية "الليلة نرحل" حين يتساءل عن ذاته وعن الآخرين... من هو؟ ومن هم؟ هل ما يشاهد ويعتقد، أم أن الأقنعة تتراكب لتستر حقيقة الذات وراء حجاب كثيف؟ إنه يقول:

قد يكون الفن في عموم نشاطه وانشغالاته الجمالية ألصق الإنجازات بالإنسان وأقربها إلى تمثيل حقيقته.

"إن مأساتي تكمن في الإحساس بأني، وبأن كل واحد منا يرى نفسه كأنه شيء واحد فقط، مع مافي ذلك من خطأ. فإن لكل منا شخصيات متعددة بقدر كل إمكانات الوجود التي تكمن داخلنا. فنحن شيء آخر مع ذلك. شخصيات كثيرة التعدد والتباين، في حين أننا نعيش في غمرة الوهم بأننا شيء واحد دائماً مع المجتمع، وبأن هذا الشيء الواحد بالذات هو هو ذاته في كل التصرفات".(15).

وعدم التمييز الذي يبدد الجهد بين الأقنعة المتراكبة يحول دون الخلوص إلى القناع الأصلي الذي يمكن للشخصية أن تبني عليه وجودها الذاتي، وأن تصحح مسارها فيه، فإذا لم تعثر على ذلك القناع، ضاع جهدها بين أقنعة باهتة الانتماء إليه، ولم يعرف كيف يخلص إلى ذاته الحقة في عتمتها المتراكبة. فمن أكون؟ التي أطلقها "فولتير" قبلاً يضيع صداها في متاهات هذا التعدد المفضي إلى التميع والشتات. وبكثير من المأساوية يعلن "أرثر مللر . A.MILLER" في مسرحية "بعد السقوط" قائلاً: "ماهو أكثر الأماكن براءة في بلدي؟.. أليس هو مصحة الأمراض العقلية؟ فهناك يغرق الناس في الحياة ببراءة تامة، عاجزين تماماً عن أن يروا ما بداخل أنفسهم، والواقع أن كمال البراءة هو الجنون".(16). فإذا راكبنا بين تعدد الأقنعة عند "بيرندللو"، و"براءة الجنون"، عند "مللر" تكشف لنا غياب حقيقة الذات في خضم الواقع، وغياب قيمتها أخيراً عند "سلاكرو . SALACROU" على لسان إحدى شخصياته حين يقول: "في داخل نفسي أحس بأنني ضال، حائر فوق مسالك التفكير الإنساني المفلس، بدون حيوية أو حماس، ألهث وراء البحث عن فكرة غير مزيفة. فكرة توازي في قيمتها ما أوازيه أنا في قيمتي".(17).

لقد كان الشعور بالضعف والقهر قديمين في حياة الإنسان وكان لابد للمسرح من فضح هذا الاعتداء المجاني على الإنسان.

3 . 3 .

مشكلة المصير:

إن تمثيل الإنسان على النحو الذي سلف بحثاً عن ذاته "من أنا؟.." يستتبع السؤال: "إلى أين؟" ويشترطه، لأن الذات لا تستكمل حقيقتها ماهية فقط، وإنما وجوداً يكفل لها الامتداد من حاضرها إلى غدها استناداً إلى ما حققته في ماضيها. بيد أن الذات وهي تلتفت وراء لا تجد إلا أكداساً من الظلام والظلم، وطبقات من القهر والحرمان. ومنه كانت الشخصية المسرحية ذلك اللسان الذي لا يكتم شهادة وضعه حين يجعله "جون أوزبورن . U.OSBORNE". في "أنظر وراءك بغضب". يقول: "نحن موتى مكدودون، مضيعون، نحن سكيرون مجانين، نحن حمقى... نحن تافهون... نعم فإن لنا مشاكل لم يسمع بها أحد. نحن شخصيات في مسرحية لا يصدقها أحد...".(18). وكأن الذي يقرر الحاضر والمستقبل هم أولئك الذين يأتون من الماضي يعدما استهلكوا كل شيء، ولم يتركوا لإنسان اليوم شيئاً سوى الخراب والدمار. وما عساه يشيد على هذه القاعدة الكارثية سوى ما قاله "سلاكرو": "إن عصر الانتحار قد فتح أبوابه"(19)، وهو عصر ستستمر فيه الحياة، ولكن في شكل مغاير، ولا وجود فيه للإنسان باعتباره ذاتاً تأمل وتجتهد، ولكن باعتباره جنوناً وكدحاً وضياعاً... و هو الاستمرار الذي عرضه "ديرنمات ـDURRENMATT". بتهكم كبير قائلاً: "اسمعوا... إلى درجة مضحكة.. إلى درجة تجعل النار تنبثق من الماء... إلى درجة تجعل الحنين ينزل من بطن أم ماتت... هل تعرف ما الذي يجعلك ويجعلني على قيد الحياة الآن؟... إنها القنبلة الذرية... نحن نخاف من القنبلة الذرية.... العالم كله يخاف منها... ولذلك فالعالم كله قد

تسلح بالقنابل الذرية... وأحسسنا نحن بالأمن، لأن أحداً من المعسكرين لن يشعلها حرباً ذرية... فلأن هناك قنابل ذرية أصبحت حياتنا ممكنة، فالذي نخاف منه أصبح هو سبب حياتنا... إننا نحتمي من الشمس العادية في ظل القنابل الذرية... إن العالم كله يعيش في قلب قنبلة ذرية. إنها باردة مثل الكهف، ومخيفة مثل أي وحش، فهي أحدث مقبرة علمية، وهي في نفس الوقت آخر ما ابتكره الإنسان من المصحات العلاجية، أليس هذا الموقف المحزن يبعث على الضحك؟"..(19).

3 . 4 .

مشكلة التواصل:

سيحتم تعدد أقنعة الذات أمام نفسها، قيام مشكلة التواصل الداخلي أولاً. فالذات وهي تدرك تراكب أقنعتها يتبدد جهدها قبل الوصول إلى شخصيتها الفطرية الأولى. وكلما كانت الأقنعة سميكة المادة، معتمة، كلما كان الإفضاء منها إلى غيرها أمراً صعب التحقق. ذلك ما يجعل الارتكاز على إحداها مبعثاً على الوهم والجنون... فإذا قابلنا بين ذاتين تحملان عين الإشكالية فقد ضاعفنا من مسألة التواصل، وأحلناها على تعدد تشكل قنواته متاهات يتلاشى فيها صدى الكلمات، وتعوّم الدلالة، وتنتحر اللغة على أعتاب متشابكة للممرات اللامتناهية. فأي قناع يتحدث؟ وأي قناع يستقبل؟ وهل قنوات التواصل مضمونة المسار والتوصيل بينهما؟...

لقد كانت مسرحية "سوء التفاهم" لـ"كامو . CAMUS". مرثية سوء التواصل وعجز اللغة، وتبددها بين قنوات متفاوتة، لا تنقل إلى الذوات المتحادثة عين الرسالة. وإنما في تقلبها تحمل لكل واحد منهم الرسالة التي يرتضيها قناعه الخاص. وتقتل الأم ابنها لأنها لم تعرف كيف تقول له أنه ابنها، ولا كيف يصرح هو لها بذلك. لأن جدران الأقنعة السميكة وأغراضها كانت تفصل بينها. وحقيقة العزلة تأتي من هذا الباب لشعور الفرد: "بعدم الانتماء لشيء ما خارجه، سواء كان هذا الشيء فرداً آخر، أو أسرة، أو قيمة اجتماعية، أو هدفاً محدداً.".(20) فالعزلة ليست انفراداً مادياً ينقطع فيه التواصل لعامل البعد والمسافة، وإنما العزلة سياج داخلي شائك يحاصر الذات، ويقطع أسباب امتدادها إلى الخارج.

يرفع "إدوارد ألبي" هذه الحقيقة على لسان أحد شخصياته قائلاً: "أريد أن أقول... أريد أن أقول... إنك إن عجزت عن التعامل مع الناس، وجب عليك أن تبدأ من نقطة أخرى... فلتبدأ بالحيوان... أرأيت؟.. على المرء أن يبحث عن طريق يوجد بها علاقة بينه وبين شيء، إذا لم يكن بينه وبين الناس... بينه وبين فراش... بينه وبين مرآة... بينة وبين سجادة... بينه وبين منعطف شارع... بينه وبين نفثة دخان... نفثة... دخان... بينه وبين الله الذي قالوا لي أنه نفض يديه من كل شيء منذ حين..."(21)، وكأن مشكلة الإنسان الحديث في البحث عن سبل الخروج من طوق أقنعته أولاً ليوجد تواصلاً بدائياً مع الأشياء، ثم الحيوان، ثم الناس.. عليه أن يبدأ بكسر الأطواق طوقاً فطوقاً.. بيد أن هذا الاعتلال لا يسكن الذات وحدها، وإنما امتد الاعتلال إلى اللغة ذاتها... فهل للغة أقنعة مثلما له أقنعة؟....

قد يحق لنا إضافة نعت المأساة للغة، فنقول مأساة اللغة... مأساة الكلمات: "الكلمات التي توضح المواقف أو تعقدها... الكلمات التي تفيد وتنفذ... الكلمات التي تصفح وتصدر حكماً... الكلمات التي تهلكنا أو تتيح لنا أن نجد أنفسنا، وأن نتعرف عليها.. إنها مسرحية سوء التفاهم".(22). فالمأساة إذن في تعدد أقنعة اللغة

***اللحظة التراجيدية وهي تتجسّد على الخشبة مشهداً وتمثيلاً،هي اللحظة الوحيدة التي تقدم الشيء وقد انقلب إلى ضده.**

وتبدلاتها من قناع إلى قناع، ومن قناة إلى قناة أخرى... فما يأتيك عبر هذه القناة ليس له عين الدلالة لما يأتي من قناة أخرى، والكلام عين الكلام، واللغة نفس اللغة.. وشقاء البشر حسب "كامو" يتولد من: "عدم اتخاذهم لغة بسيطة... لو أن بطل سوء التفاهم قال: ها أنذا... أنا ابنك، لكان الحوار ممكناً، ولما كانت المأساة".(23).

إن "سوء التفاهم" هي: "تراجيديا الكلمات التي يساء فهمها. إن مسرحية "كامو" يمكن تلخيصها في هذه المعادلة السهلة: كل شخصية من الشخصيات تسعى إلى تحقيق فكرتها، وتتحدث لغتها الخاصة المغلقة التي لا يمكن إيصالها للآخرين... لغتها المقفلة مثل يد كارهة لا تنفتح إلا من أجل الشر والأذى.".(25). ويردف "يوجين يونسكو" قائلاً: "إن بين اللفظ والفكرة هوة لا يمكن تخطيها، وبالتالي فلا يمكن للمعنى أن يمر من الفكرة إلى الكلمة، وعلى الرغم من أن اللغة تحاول أن تبتدع من الأشكال ما يوحي بوجود الحياة فيها، فهي تظل في نهاية الأمر ميتة لا تستطيع أن تنقل شيئاً، أو أن تصبح وسيلة من وسائل التخاطب. وهكذا يصبح البديل الوحيد لهذه اللغة الميتة هو الصمت.".(56).

إن مسألة القضاء والقدر والذنب والعقاب تقع في ذهن الإنسان عبر مسرحية أوديب سيفاً مصلَتاً على رقاب الناس.

4 . مشكلة الإنسان في المسرح الجزائري:

حتى وإن كان المسرح جنساً أدبياً طارئاً على الحياة العربية، فإن للشكل المسرحي في المعاش العربي حضوراً يمكن الاعتماد عليه لخلق نوع من التقابل بين الفنين شرقاً وغرباً. إذ كانت الحياة العربية بعامة والجزائرية بخاصة، تقوم في مختلف أطوارها التاريخية على الاجتماع والتلاقي، في الظعن والإقامة. فيكون لها في تلك المقامات ما يشبه المسرحة لمواقفها الخاصة التي تحاول من خلالها رفع بعض الفكر والثقافة إلى أعين الناس وأسماعهم. خطابة، وفرجة، واحتفالاً، وأسواقاً.. وفي كل حال تتراكب أقنعة الفاعلين خدمة للأغراض التي يقصدونها، محمولة على اللهجات التي يصطنعونها. وفي كل الأحوال يقوم المقام بتجسيد شكل من أشكال التمثيل، يعرف القائمون عليه مبتدى نشاطهم ومنتهاه. وكأنه النص المعدود سلفاً، وكأن الفرجة إنجاز له وفق معايير الحفل القائم بين جماعة المتلقين. فالحلقة في استدارتها تعطي الشعور بالانعزال عن الواقع المستمر، والارتفاع إلى مصاف الإبداع ريثما تستمتع بما تسمع وترى، ثم تتصرف إلى شأنها وقد علق بها من الأخبار والقصص ترددها في أسمارها وأنديتها. فالمسرحة حاضرة في شكلها المقارب للمسرح الغربي الذي نشأ هو الآخر في جو احتفالي، ولكنها مستمرة في هيئات الممثلين وأقوالهم.

4 . 1 . مشكلة الاستعمار:

إذا كان المسرح الجزائري لا يلتفت إلى القضايا التي تتصل بالإنسان في مستواه الوجودي: ماهية ووجوداً واعتقاداً، فلأنه لا يرى ضرورة طرح قضايا لا تشكل عند الإنسان الجزائري أي اهتمام ولا ضائقة. فهي مسائل حسمها الدين ابتداء، وتجاوبت معها التربية، فلم تعد تؤرق الإنسان في شيء. بيد أن ما يتصل بتاريخه ومعاشه وظروفه التي تداولتها تقلبات شتى أثرت في حركته الحضارية، قضايا شائكة، تقف مخلفاتها عقبة كأداء في سبل نهضته، تعوق مسيرته، وتسبب له من العنت ما تتخبط فيه

محاولات انطلاقه في آفاق البناء والتحرر. لذلك جعلنا من الاستعمار مشكلة نقرأها في اتجاهين: اتجاه الاستغلال وسلب الخيرات، وفرض الحرمان والفاقة والجهل. واتجاه الغرب الذي فتح عين الجزائري على حضارة مادية تقنية، يتطلع منها إلى وضعيات تخالف وضعه المزري، وتحدثه بإمكانات العيش والفكر والفهم. فهو إن رفض الاستعمار في شطره الأول، يعسر عليه رفض محموله الحداثي في شطره الثاني. تلك الوضعية التي خلقت فيه ما يشبه الانفصام بين رفض وقبول.... رفض يتجه صوب الاستبداد، وقبول يتجه صوب الإفراز المادي للحضارة.. ولذلك كانت الهجرة إلى الغرب.

لقد كانت مقاربة المسرح لمشكلة الاستعمار تسلك . هي الأخرى . سبيلين متقابلتين، سبيل المباشرة، أي أن يكون الاستعمار العسكري موضوعاً لها مباشراً كما يقدمه نص "الشهداء يعودون هذا المساء"، وسبيل غير مباشر، أي حديثاً عن الإفرازات التي خلفها الاستعمار على مستوى المجتمع، أو الأسرة، أو الفرد... وهذا الاتجاه الأخير هو الاتجاه الغالب الذي تتفرع عنه جميع النصوص التي كتبت ومثلت في الثلاثين سنة الأخيرة من القرن الماضي. وكل دراسة لهذه النصوص لا تأخذ في حسبانها العامل الاستعماري أثراً وتأثيراً، دراسة سوف تقف على الظواهر الاجتماعية معزولة عن إطارها الحضاري الذي عمل على إنشاء مادتها أولاً، كما عمل على توجيهها هذه الوجهة التي هي لها في المعاش اليومي للفرد الجزائري. وربما فسر لنا غياب الكوميديا عن المسرح الجزائري، وذلك التأثير الغالب للفعل الاستعماري... ولا يمكن عد المسرح الساخر كوميديا، بل السخرية في نصوصه ضرب من الهجاء العميق للآثار كما نصادفه عادة في مسرح "القلعة" في مسرحية "العيطة" (بن قطاف، زياني بشير عياد....). أو في نصوص مسرح "أول ماي" في مسرحية "الأجواد"، (عبد القادر علولة، محمد حيمور...).

كما لا يمكن أن نغفل ميسم الاستعمار في توجيه الأداء التمثيلي للممثل في مثل هذه النصوص، إذ النبرة الخطابية حاضرة في كل حديث، وكأن المخرج لا يزال يجد في نفسه ضرورة التوجه المباشر إلى المتلقي بما يشبه التوجيه والتعليم، وكثير من الأحيان بالأمر. فالنزعة الخطابية التي تملأ فم الممثل لا تنفك تتخير من الألفاظ ما يجعل الخشبة منصة يتداولها الخطباء. وليس ذلك عيب في هذا النوع من المسرح بقدر ماهو ظاهرة فنية لها مبرراتها التي تعود بها إلى التأثير الاستعماري ومخلفاته الاجتماعية. صحيح أن لغة السبعينيات، وخاصة في مسرح "سيدي بلعباس"، كانت مشبعة بالاتجاه الاشتراكي الذي لا يكاد ينصرف عن التأثير الخطابي نظراً لمشروعه الحضاري الذي كان يتبناه وقتئذٍ، ولكن مسرح الثمانينات استطاع أن يغلف الخطابية بشيء من الحديث الساخر الناقد الذي يتجاوز الأيديولوجيا إلى اليومي الذي يؤرق الإنسان الجزائري. وقد يمكن فحص اللغة المسرحية فحصاً أسلوبياً من اكتشاف التلوينات التي دخلت على النص بفعل ضمور التأثير الاستعماري في مخلفاته، وكأن هذه المخلفات لم تعد كما فهمها الجيل الأول من بقايا الاستعمار، وإنما هي إفرازات الواقع الجزائري الحديث في مضطرب الحضارة العالمية المتجدد. لذلك خفت صوت الخطابية، وتراجع التوجيه، وقدم المسرح الجزائري الإنسان الجزائري العادي في ثوب من مشاكله اليومية، وهمومه الخاصة. والتي يمكن جردها على النحو التالي:

ـ مشكلة الأمية والجهل.(اضطلع بها المسرح الهاوي).

. مشكلة الفقر (المحترف، الهاوي).

ـــــ مشكلة الإدارة... البيروقراطية، الانتهازية...(المسرح الهاوي، المسرح المحترف).

. مشكلة الإرهاب...

إن غياب النصوص بين يدي الدارس، يجعل مهمة تتبع المشكلات، وفرز عناصرها، وصولاً إلى أصولها الأولى، مهمة متعذرة، بل مستحيلة. كما أن كثيراً من النصوص صيغت شفوياً وعلى الخشبة من قبل الممثلين أنفسهم فيما يشبه التأليف الجماعي.يضاف إليها ويحذف منها في كل عرض بحسب هوى الممثل، واستجابة الجمهور... وذلك من العيوب المتأصلة في المسرح الذي لا يستند إلى نص مطبوع، لا ينتمي صاحبه إلى فرقة التمثيل والإخراج.

***العزلة ليست انفراداً مادياً ينقطع فيه التواصل لعامل البعد والمسافة.**

إن النص المطبوع . أو المسرحية الصامتة . هي العمل الأدبي الذي يشحن عادة بالأفكار الفلسفية التي تمتد بعيداً في غور الإنسان، تسبر مشاكل الهوية، والانتماء، والحرية، والاعتقاد... لأنها نصوص اختارت أن تكون حواراً بدل أن تكون سرداً أو شعراً، أو قصة... لأنها تجد في الحوار المستمر الأداة الفعالة لإبراز محمولها الفكري. والتزم المخرج والممثل بها يجعل الفعل المسرحي فعلاً مشدوداً إلى حقائق مسجلة لا يمكن تجاوزها، أو إلباسها لوناً مغايراً يبعدها عن قصديتها الأولى. وهي الفكرة التي تسوقنا إلى الاقتباس. ذلك أن الاقتباس يقتضي التصرف، والتصرف فسحة يستغلها المخرج لصبغ النص بألوان محلية، وإدراج مشاكل الواقع . واقعه الخاص . ضمن النص. فالنص المقتبس قريب من النص الشفهي، مفتوح على الزيادة والنقصان، قابل للتحويل من إطار فكري إلى أخر.

فالحديث عن المشكلات المثارة قبلاً، من فقر، وجهل، وأمية، وانتهازية، وبيروقراطية، ...يعالج ضمن النص الشفهي، بما يشبه المعالجات التي عرفتها الحلقة في الأسواق والأفراح، تتماشى مع مطلب الجمهور وانفعالاته الآنية. فهي تتغذى على هذا اللون من التواصل المباشر بينها وبين المتلقي، تقرأ فيما يعتريه من أحوال آيات الاستحسان والاستهجان، فتتدارك ما فاتها في كل عرض، زيادة وحذفاً. بيد أن المعالجة وإن تطورت من النقد المباشر، ولغة التشهير إلى السخرية العميقة المبطنة بالنقد اللاذع، فإنها تفعل ذلك وفي ذهنها أن الخطابية هي أول علة تقتل المسرح، وأن الجزائري أضحى متخماً بالخطابية، تنتابه حساسية شديدة كلما كان الحديث وعظاً مباشراً لا يحل مشكلاته المتراكبة، ولا يقدم له جديداً يجهله. ولكن السخرية من المواقف العادية التي أضحت خبزه اليومي، تكشف له عن فداحة الأمر، وعن تجذره في البنية الاجتماعية.

وربما لهذا السبب أيضاً، رأينا المسرح يعمد إلى شخصية الدرويش، والمجنون، والمعتوه... ليقدم على لسانها ذلك النقد الجارح. وكأن مثل هذه الشخصيات، قد رفع عنها القلم، ولها أن تقول ما تشاء، دون رقابة أو حجر. فالمجنون يقدم المسائل من غير قياس، ومن دون منطق، وكأنه يقدم على النحو اللامعقول الذي تقع به في اليومي المعاش. كما أن الدرويش في إمكانه أن يقدم النبوءة التي تستشرف الغد في ثوب من الخطاب الكهنوتي الذي يقابله الناس بالابتسام، وهم يعلمون ضمنياً صدقه، ويؤكدون حجته. وهي . زيادة على ذلك . شخصيات لها من الواقعية والرمزية ما يرفعها إلى مصاف الشخصيات الإشكالية التي يمكن للمسرح استغلالها دون أن تشيخ، أو يعتريها الذبول والفتور. وتجددها في التشكيلة اللونية التي تتزيا بها، وفي تعدد الألسنة

التي تتحدث بها، وفي تضارب الوضعيات التي تتقمصها.

. 2 . 3

مشكلة الإرهاب.

قدم المسرح الهاوي والمحترف نصوصاً جديدة (شفوية) تناولت مشكلة الإرهاب، محاولاً التركيز على الآثار النفسية التي خلقتها الظاهرة في نفسية الشباب على وجه الخصوص. بيد أن معاصرة الظاهرة وحضورها الطاغي على الساحة الجزائرية، جعل اللغة التي تناولت الظاهرة لغة كثيرة الضجيج، كثيرة الصراخ، كثيرة الدم.. ففي مسرحية "هابيل وهابيل" لمسرح "تين هنان" يكرر الممثل "ملوحي نضال" كلمة "الدم.. الدم"... العشرات من المرات متواليات..حتى يضج الجمهور ويقشعر... وربما يكون الفعل مقصوداً من طرف الكاتب؟... وربما يكون التكرار لتأكيد فداحة الخطب، ولكن الحضور الطاغي لكلمة الدم يوحي بأن الانفعال الخارجي تجاه القضية لم يستقر بعد في الصيغة الفنية التي ترتفع به من المباشرة التي يعانيها الجميع، إلى لون من التعالي الفني الذي يعطي للكلمة ذاتها سيميائيتها الدالة، بعيداً عن ضوضاء اللغة.

من حق المسرح أن يتناول مشكلة الإرهاب، بل من واجبه، ولكن الواجب الفني يفرض على النص ضرباً من الهدوء المتزن الذي يراقب من خلاله جذور المأساة، وعواقبها التي تمتد بها بعيداً في الأجيال الآتية. لقد كان الاستعمار فظيعاً، ولكن ما يلطف فظاعته . إن جاز لنا هذا التعبير . أن الآخر هو القاتل، هو الطاغي... بينما فظاعة الإرهاب تكمن في أن القاتل هو أنا، وأنت، ونحن يقتل نحن... ومعالجة هذه المسألة ليست سهلة على المستوى الفني، لأنها لن تجد من المبررات ما تجده السياسة وغيرها... إن الفن إنساني، ولا يمكن له أن يفهم في سهولة ويسر، كيف يقتل الإنسان إنساناً آخر. وبعد الفن عن الأفكار الموجهة أصالة، يقتضي من كاتب النص التريث قليلاً، حتى تتخلص اللغة من ضوضاء الشارع، ومن هدير الخطب المتلفزة، ومن لغة البيانات... فإذا سكن ماء البركة رسبت العوالق التي كانت تعتم صفاءه، وتحول دون رؤية تلألؤ حصاته. لقد قدم المسرح الممتاز في لقائه . سيدي بلعباس، مارس 2001 . باقة من هذه النصوص (الشفوية) التي تناولت الظاهرة، مفعمة بحماس إخراج الأداء التمثيلي من إطاره الفني إلى لغة الشعار تارة، وإلى لغة الوعيد تارة أخرى. واختفى التمثيل وراء هدير اللغة، وغابت فنيات النص وجماليات إخراجه في زوبعة من اللغط المختلط. وما يفسر هذا الحال هو التسرع في التناول، والتسرع في القبض على جزئية من الموضوع. وهو عين العيب الذي وقعت فيه الرواية التي تصدت للمشكلة اليوم. فالروايات المطبوعة لم تمهل نفسها فرصة اختمار الموضوع، ولا فرصة اختيار التيمة التي تؤسس عليها سردها. بل تعجلت الحديث عن الإرهاب وكأنه مسألة تقع على مستوى الذات وقوع أي مشكلة أخرى كالفقر، والحب... وغيرها.

❑

هوامش:

(1). ألكسيس كاريل، الإنسان ذلك المجهول. ص: 11. (تعريب) شفيق أسعد فريد. ط/3. 1980. مكتبة المعارف. بيروت.

(2). م.س.ص: 24.

(3). م.س.ص: 54.

(4). م.س.ص:37.

(5). م.س.ص:37.

(6)- RENE GUENON. CRISE DU MONDE MODERNE. P. 66. ed. bouchene. 1990 Algerie.

(7). Ibid. p. 63.

(8). ألكسيس كاريل. م.س.ص: 41.

(9)- P.BRUNE. ABSURDE. ENCYCLOPEDIE UNIVERSALIS. 2001.CD. ROM.

(10)- J.P. VERNANT. TRAGEDIE GRECQUE. ENCYCLOPEDIE UNIVERSALIS. 2001. CD. ROM.

(11). IBID.

(12). VOIR. J.P. VERNANT.

(13)- بيرندللو. الليلة نرحل. ترجمة وتقديم محمد إسماعيل محمد. المقدمة. ص: 8.

ملاحظة: نصوص المسرحيات الغربية، نقلاً عن: عماد الدين خليل. فوضى العالم في المسرح الغربي. مؤسسة الرسالة. 1977. سورية.

(14)- يونسكو. 5 مسرحيات. ترجمة وتقديم. شفيق مقار. المقدمة: ص : 40.

(15)- بيرندللو. ست شخصيات تبحث عن مؤلف. نقلاً عن عماد الدين خليل.

(16)- أرثر ميللر. بعد السقوط. ترجمة وتقديم. علي شلش. المقدمة. ص : 50.

(17)- سلاكرو. نقلاً عن عماد الدين خليل. م.س.ص: 79.

(18)- جون أوزبورن. انظر وراءك بغضب. ترجمة وتقديم: محمد توفيق مصطفى. ص: 37-36.

(19)- فردريك ديرنمات رومولوس العظيم. ترجمة وتقديم أنيس منصور. المقدمة: ص: 19-20.

(20). دوريس ليسنج. التيه. ترجمة وتقديم سعد زهران. المقدمة: ص: 11- 12.

(21)- محمد عبد الله الشفقي. إداورد ألبي وعزلة الإنسان. مجلة المسرح. ع: 8. ص: 84-85.

(22). عماد الدين خليل. م.م.س.ص: 86.

(23). م.س.ص: 87.

(24). كامو. العادلون. ترجمة وتقديم. ريمون فرنسيس. المقدمة. ص: 39.

(25). جلال العشري. صمويل بيكت والأيام السعيدة. مجلة المسرح. ع: 8. ص: 102.

(26)- نبيل حلمي. يونسكو ومشكلة اللغة. مجلة المسرح: ع11. ص: 88.

الجزائر

المسرح التجريبي العربي

تقليد تابع

أم تجديد أصيل؟

فرحان بلبل

لم يلق نوع مسرحي عربي من التعنيف والتثريب ما لقيه المسرح التجريبي. ولم يلق اتجاهٌ مسرحي عربي من الدعم والتأييد ما لقيه المسرح التجريبي.

فلأول مرة في تاريخ المسرح العربي ينقسم المسرحيون والجمهور إلى قسمين متباعدين منذ بداية تسعينات القرن العشرين. وثمة فرق كبير بين ما يلقاه المسرحيون التجريبيون من هجوم وتأييد وبين ما لقيه المسرحيون الذين قبلهم من هذين الموقفين.

****الرواد الأو هوجموا بتـ الفسق والفجـ والمروق الدين والعروبة***

فالرواد الأوائل هوجموا بتهمة الفسق والفجور والمروق من الدين والعروبة. لكن من تلاهم قوبلوا باعتبارهم ينحَوْن نحواً جريئاً من الحياة الفنية. وتضمن هذا التقدير اتهاماً خفياً وظاهرياً بأنهم (مشخصون) فيهم من المنقصة الاجتماعية قدر ما لهم من شهرة ومكانة. ثم دار الزمن دورته فلم يهُلَّ النصف الثاني من القرن العشرين حتى كانت الاتهامات الاجتماعية تتناقص في حين كان التقدير يتزايد. وبمقدار ما كان المسرح يتحول من فن (الهواة) إلى فن (الدارسين)، كان العاملون فيه يعاملون بامتياز. فلما عكفت وسائل الإعلام على إبرازهم صاروا نجوماً لوامع في سماء الحياة الاجتماعية العربية. وصار المسرح فرعاً من فروع الثقافة.

في كل هذه المراحل كان المسرحيون في كل جيل من الأجيال يتقدمون إلى جمهورهم باتجاه مسرحي واحد في جميع أنحاء الوطن العربي. وإذا كان هذا الاتجاه يضم تيارات كثيرة متباينة في أساليب العرض، فقد كانت كلُّها تنضوي تحت خصائص واحدة تلقاها في شتى العروض المسرحية العربية رغم كل الاختلا... وإذا كان كل اتجاه جديد يولد م... كان يحل محله. أما منذ بداي... العشرين فقد وجد اتجاهان ق... متباينان. الأول هو المسرح التجر...

****كان المسرحيون في كل جيل من الأجيال يتقدمون إلى جمهورهم باتجاه مسرحي واحد في جميع أنحاء الوطن.***

شيء مختلف تماماً عن أنواع التجريب في المسرح العربي في سبعينات وثمانينات القرن العشرين. والثاني هو استمرار لتلك الأنواع التي إن وصفتها بالتقليدية فقد أخطأت لأنها كانت مجددة. وإن وصفتها بالتجديدية فقد أخطأت لأنها لم تعد مجددة.

وهذا الاتجاه الذي هو استمرار لمسرح السبعينات والثمانينات انفصل عنه نوع مناقض له هو المسرح التجريبي وجاوره ونافسه في المكانة دون أن يطرده ويحل محله، ودون أن يستطيع الاتجاه المناقض أن يقضي عليه رغم العداوة التي يكنها كل اتجاه لآخر.

وقد انصب الهجوم على المسرح التجريبي بأنه تقليد للمسرح الأجنبي واستنساخ له. ولأنه كذلك، ففيه إبداع المقلِّد لا تجديد المقتبِس كما كان حال المسرح الذي قبله مما يؤكد صفة تبعيته للغرب. وتتضاعف هذه التهمة خطراً وإيجاعاً إذا تذكرنا أن الاتجاه المسرحي الذي قبله كان يسعى إلى خلق مسرح عربي أصيل.

واتُّهِم أيضاً بأنه يغلِّب الشكل على المضمون فصار زخرفياً. وبأنه جعل الجمهور يهرب فصارت صالات العرض فيه فارغة إلا من أشتات المتفرجين. وهو بكل هذه الصفات يشكل تراجعاً في المسرح العربي الذي حرص العاملون فيه منذ نشأته على اكتساب الجمهور له ولما

يفعلون. فكأنه ضيَّع جهد أجيال متطاولة من العاملين في المسرح العربي.

ودافع المدافعون عنه بأنه فن العصر الحديث. وبأنه فن الاحترافيين القديرين. وبأنه النوع الذي نقل المسرح العربي من اقتصاره على الخصوصية العربية وحدها إلى العالمية. فها هي العروض المسرحية التجريبية العربية تقف في موازاة العروض التجريبية من شتى أنحاء العالم تحت سماء القاهرة وتقاسمها الجوائز والأهمية. وهو بكل هذه الصفات يشكل قفزة في المسرح العربي لم يسبق لها مثيل.

فما هي حقيقة المسرح التجريبي العربي؟ هل هو تابع مستنسخ أم هو فن أصيل؟ وهل هو انحدار بالمسرح العربي أم هو ارتفاع فيه؟

ذلك ما سوف نحاول أن نتلمس الوصول إليه في هذا البحث.

1-موقع المسرح التجريبي من المشهد المسرحي العربي

لقد أصبح المسرح التجريبي في الوطن العربي الجزءَ الأكبر والأهم في النشاط المسرحي العام لأرتال المسرحيين في أي قطر عربي، ومع أن العروض المسرحية التي تمتُّ إلى الأعمال (التقليدية) التي تحدثنا عنها ما تزال تشكل جزءاً واسعاً من هذا النشاط، فإنها لا تعتبر معبرة عن العصر. وثمة مفارقة غريبة في هذا المجال.

وهي أن عروض المسرح التجريبي في شتى أقطار العربية لم تستطع أن تجذب إليها الجمهور الواسع العريض.

وظلت مقتصرة على فئة قليلة لا من المثقفين عموماً، بل على نخبة من مثقفي المسرح. أما العروض التي تنضوي تحت (التقليدية) فهي التي ما تزال تحظى بالإقبال الجماهيري. ومع ذلك، فإن هذه العروض -شاءت أم أبت- لا يعتبرها الجمهور الذي يسارع إليها بنتَ المرحلة الحاضرة ولا قادرةً على التعبير عنها. وكذلك نقاد المسرح ودارسوه يرون أنها تنِدُّ عن متطلبات العصر. وهؤلاء وهؤلاء يعتبرون المسرح التجريبي الذي ينصرفون عنه بشكل من أشكال الانصراف فنَّ المرحلة الحاضرة. والذي يؤكد هذه النظرة الصارمة أمور ثلاثة:

أولها أن الوسائل الفنية التي تركبُها العروض التقليدية هي ذاتها التي كانت شائعة في الفترة الممتدة بين منتصف ستينات القرن العشرين وبين منتصف ثمانيناته. وهذه الفترة هي مرحلة (الازدهار العظيم) في المسرح العربي. لكن الوسائل التي كانت لامعة براقة جديدة مجددة في تلك المرحلة، صارت اليوم مكرورة باهتة. وإذا استطاعت هذه الوسائل اليوم أن تقدم عروضاً يقبل عليها الجمهور فإنها لم تعد قادرة على حفظ التماعها واحتفاظها بصفة التجديد رغم كل محاولات أصحابها تطوير وتحديث هذه الوسائل، ورغم استعارة أصحابها الكثير من مفردات المسرح التجريبي. وهذا دليل على أن العصر تجاوز هذه الوسائل وأنه لم يعد بإمكان أسلوب العرض التقليدي أن يستولد مظاهر تجديده. ومن الطريف أن نذكر أن استعارة هذا النوع أساليب ووسائل المسرح التجريبي تبدو نافرة عنه رغم كل استماتة أصحابه في إدخال عناصر العرض التجريبي فيه. فإذا كانت بساطة استخدام الإضاءة، مثلاً، أمراً باهراً في هذا النوع لأن هذا الاستخدام لا يشغل عقل المتفرج عن متابعة الحكاية والحبكة وموضوع المسرحية، فإن استخدام الإضاءة على طريقة المسرح التجريبي تضرب العرض في نقطة قوته ذاتها وتشغل المتفرج عن غاية العرض. وأقل

ما توقع أصحاب المسرح التقليدي فيه أنها تمسح ملامح الممثلين الذين يجب أن يبرزوا بروزاً واضحاً حتى تظهر الشخصيات بجلاء وهي تتصاعد في الصراع الدرامي وتبني الحكاية وتثير فضول المتفرج بتصاعد الصراع وتشد اهتمامه ببناء الحبكة. وهذا يعني أن وسائل المسرح التجريبي التي تظهره مدهشاً فذاً يجب أن تبقى مقتصرة عليه. ومحصلة هذا كله أنه إذا حاولت العروضُ التقليدية الاعتمادَ على وسائل القوة القديمة فيها ظهرت مختلفة عن مواكبة العصر وعن القدرة على استخدام التجهيزات الحديثة التي تقدمها صالات العرض. وإذا استخدمت هذه التقنيات والوسائل ظهرت كالعجوز الشمطاء التي تدهن وجهها بالمساحيق ظناً منها أن ذلك يعيد إليها جمالها الذاهب.

ثانيها أن المسرح التجريبي هو وحده القادر اليوم على استيعاب وتوظيف وإبراز الإمكانيات الفنية لكل من الممثل والمخرج وبقية فريق العمل المسرحي.

إن المسرح العربي الذي بدأ (هواية) تتلمس طريقها في أصول البناء كتابة وإخراجاً وتمثيلاً، كان يتحول مع الزمن إلى علم وثقافة. وذلك منذ أن بدأ الممثلون والمخرجون يذ... الأجنبية لتعلم أصول هذا الف... العاملين في المسرح كانوا دائم... آحاد الدارسين لهذا الفن. فظلت... هي الأصل في النشاط المسرحي...

لقد أصبح المسرح التجريبي في الوطن الجزء الأكبر والأهم في النشاط المسرحي العام لأرتال المسرحيين في أي قطر عربي.

لكن بعض الدول العربية... منذ أربعينات القرن العشرين بدأ... المسرحية التي لم يكن خريجوها... الحاجة المستمرة لأفواج من العا... ثم أخذت بقية الدول العربية تفتتح معاهدها التي كانت أيضاً عاجزة عجزاً كبيراً عن تقديم المطلوب من هؤلاء العاملين. فكانت الموهبة والخبرة تقومان مقام الدراسة. وقد أثبتت الخبرة والموهبة جدارتهما الفائقة في إنهاض المسرح العربي وخلق أصولٍ ركينة في الإخراج والتمثيل، خاصة وأن طبيعة ونوعية الأعمال المسرحية في أصول بنائها وفي الاستناد إلى أعمال درامية متينة كانت تعتمد على الموهبة التي تصقلها الخبرة. فلم يكن أصحاب هاتين الصفتين أقل رسوخاً على المسرح من الدارسين إن لم يكونوا متفوقين عليهم في كثير من الأحيان.

وبما أن المسرح العربي عرف فترة ازدهاره الكبرى العظيمة في جميع أقطاره في الفترة التي أشرنا إليها من منتصف ستينات القرن العشرين إلى منتصف ثمانيناته، فقد أخذت الدول العربية تتوسع في بناء صالات العرض وفي تجهيزها وتزيد من عدد الدارسين. وبهذا الشكل كان دارسو المسرح يحلّون محلَّ الهواة الموهوبين بتدريج خفي لم ينتبه إليه أحد فكأنه تم في غفلة من الزمن. فلما جاءت لحظة ولادة المسرح التجريبي في بداية تسعينات القرن العشرين كان عدد الدارسين قد ازداد من ناحية، وكانت تجهيزات المسارح قد استوفت الكثير من شروطها وإن ظلت دون الطموح والحاجة. فأمكن لهذه اللحظة أن تجد مهاداً صالحة لها لأن المسرح التجريبي هو النوع الوحيد الذي لا يستطيع العمل فيه إلا الممثلون والمخرجون والتقنيون الدارسون لأصول فن المسرح حتى إن كانوا غير موهوبين، في حين أن ... إن كانوا من ذوي الخبرة فإنهم ...ارج لعبته وعاجزين عن الدخول ... إلى ذلك أن المسرح التجريبي ... الممثل أكثر مما يعتمد على ...راعته في الأداء أكثر من تعمقه ...ية، تأكدنا أن المسرح التجريبي ...ماد على دارسي المسرح دراسة ... بل إن شيئاً أخفى من هذا وأدق

لقد انصب الهجوم على المسرح التجريبي بأنه تقليد للمسرح الأجنبي واستنساخ له.

بدأ يظهر منذ أن بدأ المسرح التجريبي وهو أن الأجيال التي درست المسرح دراسة أكاديمية قبل ولادته، صعب عليهم أن يجاروه إلا في القليل النادر لأن مناهج الدراسة تغيرت تغيراً شاملاً بعد ولادة المسرح التجريبي. ولعل هذا واحد من الأسباب الجوهرية التي دفعت الكثيرين من المسرحيين إلى الاعتراض على المسرح التجريبي والوقوف ضده بشراسة. فقد وجدوا أمامهم ميداناً لا تستطيع خيولهم –وهي أصيلة– أن تجري فيه لأنه يحتاج إلى خيول مدربة تدريباً جديداً وإن لم تكن أصيلة. فإذا أضفنا إلى ذلك أن هؤلاء المسرحين المعترضين من عتاة المسرح والفاعلين فيه، أدركنا خطر اعتراضهم عليه وتأثيرهم البليغ في محاربته.

لهذا قلنا إن المسرح التجريبي وحده هو القادر على استيعاب وتوظيف وإبراز القدرات الفنية لكل من الممثل والمخرج وصاحب المعرفة بتقنيات الخشبة.

ثالثها أن المسرح التجريبي هو الذي حوَّلَ المسرحَ العربي من (حاجة اجتماعية) إلى (حالة ثقافية).

إن المسرح العربي هو ابن عصر النهضة. لكنه سرعان ما تحول إلى أبٍ لها وحاضنٍ لأهدافها. وإذا به يصبح مقاتلاً شرساً في دفاعه عن قضايا الأمة العربية الوطنية والقومية والاجتماعية والفكرية. فقد حارب، منذ نشأته، الاحتلال العثماني حتى نهاية الحرب العالمية الأولى في كل من مصر وسورية حيث ولد وترعرع. ثم انتقل إلى محاربة الدول الاستعمارية الغربية منذ عشرينات القرن العشرين في جميع الأقطار العربية بعد أن ولد فيها. ولم يكتف بهذه المعركة النضالية العنيفة، بل دعا إلى تحرير المجتمع من ربقة التخلف. وإذا به –منذ كان عوداً غضاً إلى أن صار جذعاً قوياً– يحمل هموم التحرر والتطور والكرامة الوطنية والعزة القومية.

بهذا الشكل لم يكن المسرح العربي مجرد متعة فنية كما هو حاله عند الغرب الذي نقلنا هذا الفن عنه. بل كان (حاجة اجتماعية) يقوم فيها بواجبه الفكري والاجتماعي والسياسي. وعندما كان يتخلى عن تلبية هذه الحاجة كان الناس ينصرفون عنه. فكأن المواطن العربي كان يطلب نوعاً واحداً من المسرح هو النوع المحارب المعارض لكل ما يشين كرامة الإنسان شريطة أن يلبس أردية الفن وأوشحة الخيال التي تجعل النوع الواحد أنواعاً. حتى إذا قام بهذه المهمة وخسر شيئاً من الفن وجمال العرض فإن له عذره عند المتفرج.

ودليل ذلك أن المسرح حين يخرج إلى أهداف تجارية غايتها تحقيق الربح بما سفَّ وابتذل من النكتة والضحكة والتهريج غير المبرر، كان المتفرج بين منصرف عنه أو مقارب له مقاربة تشبه اقتراف المتعة غير البريئة وهو يعلم أنها غير بريئة. وهو في كلا الحالين لا يعتبره مسرحاً يعتز به ويحسبه من نتاج الأمة الفكري ومن وجوهها الحضارية. فما هو إلا غثاء يحلو تعاطيه وإن كان يذهب جفاء فلا يمكث في الأرض. وكذلك الحال مع المسرح الدعائي الذي يروج لحاكم أو سلطة. فقد كان المتفرج ينصرف عنه رغم أن المؤسسات الرسمية تبذل لهذا النوع ما يجعله فخماً جليلاً. فكان ينساه عند بوابة الخروج من المسرح كما ينسى مجموعة من الخطابات السقيمة. ولم يكن موقف النقاد المسرحيين مغايراً لموقف المتفرج. فلم يحسبوا هذين الصنفين من المسرح ضمن نتاج وتاريخ المسرح العربي.

وقد حقق المسرح العربي ذروة تلبية هذه الحاجة الاجتماعية في معاركه قضايا الأمة العربية في الفترة التي سميناها فترة الازدهار العظيم. وهي الفترة التي تلت هزيمة حزيران "يونيو". فطوال عشرين عاماً هاجم الهزيمة

والمهـزومين. ووقـف عنـد القضـايا الخطيـرة عنـد الأمـة العربيـة كالدعوة إلـى الاشتراكية فـي مختلف تنويعاتها من تطبيق الحد الأعلى منها إلى تطبيق العدالـة الاجتماعيـة. وإذا بأصـحاب اليسـار يلتقون بأصـحاب اليمـين– ومـا أبـين الشـقة بينهمـا– فـي هـذه الـدعوة الصـارمة إلـى الـدفاع عـن كرامـة المـواطن العربـي. وترافـق ذلـك مـع دعـوة عنيفـة قاسية إلى تحرير فلسطين من براثن الصـهيونية. وترافق ذلك أيضاً بدعوة لا تقل عنفاً وصرامة إلى تحقيق الوحدة العربية التي ظلت حلماً طافحاً رغم تحطم التجربـة الأولـى التـي كانـت لهـا فـي الوحدة الرومانسـية بـين مصـر وسـورية لفترة وجيزة. ولأن المسرح العربـي دعا هذه الدعوة الكبيرة التي تعبر عن الأحـلام الكبيـرة، فقد وجد نفسـه مدفوعاً إلـى رفـض تقليـد المسـرح الأجنبـي رغـم أن المسـرح العربـي مـأخوذ عنـه. وإذا بهذه المهام الاجتماعية الكبرى للمسرح تتزامن مـع الدعوة إلـى (تأصـيله) فـي التربـة العربيـة. ونـتج عـن ذ... الكتاب والمخرجين والممثلين الكب... طويلاً في ذاكرة تاريخ المسرح ال...

المسرح العربي هو ابن عصر النهضة لكنه سرعان ما تحول إلى أب لها وحاضن لأهدافها.

فجـأة، ومنـذ منتصـف ... العشـرين تتوقـف حالـة التـوهج ... المسرح العربـي مـع توقـف عنفه... بـدا للمواطن العربـي أن أحلامـه ... إلى البوار والانكسار. وإذا بالدع... في الحد الأعلى أو إلى تحقيق ال... فـي الحـد الأدنـى تنتهـي إلـى ... (تحسـين الوضـع المعاشـي). وإذا بالـدعوة إلـى تحرير فلسطين تتحلُّ إلى ما يسمى اليوم (دعوة إلـى السـلام). وإذا بالـدعوة إلـى الوحـدة العربيـة تتراخـى إلـى مـا يسـمى اليوم (التضـامن العربـي) الذي يثبت أنه غير متضامن.

فـي خضـم خسـارة المسـرح العربـي لمعركتـه النضـالية هذه لأن الحياة العربيـة نفسها هـي التـي هزمتـه، بدأ الجمهور ينفضُّ عن المسرح بالتدريج منذ منتصف ثمانينات القرن العشرين لأنـه لم يعد ملبياً لتلك الحاجـة الاجتماعيـة التـي كانـت سـبب ولادتـه يـوم ولـد، والتـي كانـت سـبب اسـتمراره بعـد الـولادة، والتـي خلقـت لـه فتـرة ازدهـاره يـوم وصـل فيها إلى الذروة.

فـي هـذه اللحظـة الانعطافيـة مـن انحسـار المسرح الذي كان مزدهراً، ولد المسرح التجريبي دون أن يحمـل تلـك الأهـداف الكبـرى. فسـار فـي درب مخالفة تماماً لما كان عليه المسرح العربي. وتوجه إلى جمهوره لا بقضايا فكرية بل بغايات فنية. فكأنـه أعلـن أن المسـرح لـم يعـد حاجـة اجتماعيـة. وصـار حالـة فنيـة. وصـار يطلـب مـن جمهـوره أن يتمتعـوا بهذه الحالة الفنية التي تسعى إلى تقديم المدهش من المنظور الجمالي. وتسعى إلى إبراز قدرات الممثلين والمخـرجين وصـانعي تقنيـات العـرض المسـرحي. وبـذلك يصـبح المسـرح العربـي لأول مـرة فـي حياتـه (فعـلاً ثقافيـاً) يجـب أن تسـتمر بذاتـه ولذاتـه. وبهـذا الشكل يكون للمسرح التجريبي فضلُ صيانة المسرح العربي من الانهيار أولاً، وفضلُ تثبيته ركناً أساسياً فـي الحياة الاجتماعيـة والثقافيـة العربيـة ثانيـاً. ولعلنـا اليـوم لا نـدرك أهميـة هـذا الفعـل الجليـل للمسـرح التجريبـي. لكـن العقـود القادمـة سـوف تكتشـف هـذا الفضل وتعترف له به.

2–خصائص

المسرح التجريبي

وهي أركانه التي يبنى العمل المسرحي على أساسها، والتي جعلته نوعاً جديداً مناقضاً للمسرح العربي طوال تاريخه منذ نشأته حتى نهاية مرحلة الازدهار الكبرى.

أول هذه الملامح غياب (النص المسرحي). عربيـاً كـان أم أجنبيـاً. ونقصـد بـالنص المسـرحي

الأثَرَ الأدبي المبني على أصول الدراما حسب المدرسة التي ينتمي إليها، والذي ينتقل من جيل إلى جيل ومن أمة إلى أمة.

والذي يمكن لأي مسرحي أن يقدمه. ومثل هذا النص كان عماد العروض المسرحية في المسرح العربي. وحل محله في المسرح التجريبي نصوص (مولّفة) تصلح للعرض نفسه فقط. فإذا انتهى العرض لم تعد صالحة لغيره لأنها لا تهتم بالدراما ولا بعناصر الدراما. فهي نصوص المخرجين وليست نصوصاً كتبها كتاب مسرحيون. والمخرج يضع خطته الإخراجية واضعاً في اعتباره إمكانيات الخشبة التي يعمل عليها، ثم (يفصِّلُ) كلاماً مناسباً لهذه الخطة. أي أن النص يأتي تالياً وليس أولاً كما كان من قبل. ويكون توليف الكلام لا لغاية فكرية كما كان سبب انتقاء النص من قبل، بل يكون تحقيقاً للتقنية ولا قيمة لفكرة الكلام أو الهدف الفكري له.

حتى إذا تناول المخرج نصاً معروفاً فإنه يُجري عليه عملية التوليف هذه بحيث يبدو الأمر وكأنه تقطيع لأوصال النص حتى يركّبَ ما بقي منه على قالب التقنيات المسرحية. وبذلك تناقض انتقاءُ النصوص في المسرح التجريبي مع انتقائها في الأنواع السابقة عليه كما تناقض التعامل معها. ففي الأنواع السابقة كان العرض (يبرز النص). أما في المسرح التجريبي فالعرض (يبرز المخرج). وهذا هو الوجه الأول من وجوه غياب الأهداف الفكرية التي كانت للمسرح العربي منذ نشأته حتى ولادة المسرح التجريبي. ولعل من طرائف الأمور في هذا الشأن أن نذكر أن مهرجان القاهرة التجريبي في دورته الحادية عشر اشترط للدخول في المسابقة الرسمية ألا يكون نص العرض من النصوص المعروفة للكتاب المسرحيين. فكأنه يؤكد هذا الملمح من غياب النص المسرحي ويحرض عليه لأنه أول بند من بنوده.

ثاني الملامح غياب الممثل بطلاً للعرض المسرحي. فعندما يكون النص المسرحي بفكرته وأهدافه الاجتماعية التحريضية واحتلالِ الكلمة مكانة أولى في العرض المسرحي، يكون الممثل هو البطل الرئيسي لأنه الحامل للشخصية وأفكارها عبر التطور الدرامي الذي يشحذ الكاتبُ كلَّ قواه لإبرازه. ولذلك قال بريخت كلمته المشهورة (أضيئوا ثمرة أعمالنا). ولم يقصد من ذلك إلا أن يظهر الممثل في كامل قدراته التعبيرية التي تجعل المتفرج يتواصل مع العرض المسرحي بحرارة وحيوية. أما عندما يصبح الإخراج بديل النص والفكرة والموقف، فإن (السينوغرافيا) تصبح بطلاً في العرض المسرحي. ويتحول الممثل إلى أداة من أدوات السينوغرافيا. وهنا حدث أمر مدهش في المسرح العربي. فعندما تطور فن التمثيل وازداد عدد الممثلين وتطورت قدراتهم، هبطت قيمتهم في العرض المسرحي. وبهذا الشكل لم يعد مطلوباً منهم أن (يمثلوا) ويجسدوا الشخصيات المبنية بناء دقيقاً، بل صار مطلوباً منهم أن يظهروا (تكوينات الجسد) الظاهرية. ولهذا كثرت في أبحاث المسرح التجريبي الدراساتُ عن (جسد الممثل) وقدرات الجسد التعبيرية وليس عن الشحنة الداخلية لهذا الجسد وعن قدراته التمثيلية في بناء الدور المسرحي الذي هو مدار فن التمثيل في المراحل السابقة.

هذان الملمحان جعلا عروض هذا المسرح عاجزة عن الانتقال من مكان إلى مكان إلا بصعوبة. فإن العرض المسرحي يبنى ضمن مواصفات صالة معينة بقدراتها وفسحتها. فلا يستطيع أن ينتقل إلا إلى مكان شبيه بالمكان الأول. فإذا نقص جزء من الشروط التقنية تزعزع العرض المسرحي. وذلك عكس ما جرى في المرحلة السابقة. فالانتقال كان سهلاً عليها. ولأن

الممثل هو البطل فإنه لا يهتم بنقص المساعدات الفنية. ولأن الغاية تحريضية فكرية، كان من هم الفرق المسرحية أن تبشر بهذا التغيير في كل مكان. أما في هذه الفترة فلا الهم الفكري يدفع العروض المسرحية إلى الانتقال، ولا الشروط الفنية غير المتوفرة دائماً تشجع على الانتقال.

وبذلك خسرت عروض المسرح التجريبي تطوافها الواسع في أرجاء قطرها. وقللت من فرص انتقالها إلى غيرها من الأقطار. وتقوقعت في صالات صغيرة.

ثالث هذه الملامح قلة الجمهور.

لنتذكر أن المسرح العربي كان وما زال (حاجة اجتماعية) وليس (إرثاً ثقافياً). وعندما تنتفي هذه الحالة ينصرف الجمهور ببساطة دون أن يعتبر نفسه خاسراً. ولأن المسـ... يعد يلبي حاجة اجتماعية فقد ... الجمهور العريض الذي كان يـ... العروض المسرحية في جميع الـ... عليه.

وبدا الأمر وكأن المسرح ... جمهوره العريض لأول مرة في ... يعني أنه بلا جمهور، بل يعني تغـ... والمسرح التجريبي يقصد قصداً إ... العلاقة تغييراً جذرياً بينه وبين جمهو... لنوع جديد من المسرح.

غياب الممثل البطل للعمل المسرحي لأنه الحامل للشخصية التحريضية واحتلال الكلمة مكانة أولى في العرض المسرحي.

فهو محدود العدد من ناحية أولى. ودليل ذلك أن العدد الذي يقبل على عروض المسرح التجريبي قليل بحيث تصح التهمة عليه بأنه جعل الجمهور يهرب من المسرح. ولا تعرف عروضه حشداً واسعاً إلا في حالات نادرة. وهو حشد إن توفر يوماً أو أياماً في مهرجان أو في عاصمة كبيرة، فإن ذلك لا يعني أبداً أنه اتساع جماهيري.

وهو جمهور ثقافي، من ناحية ثانية، يعتبر المسرح (كمالية فنية) وليس جمهوراً مطالباً بالتغيير الاجتماعي والسياسي. ومناقشاته تنصب على الناحية الجمالية وليس على الأهداف الفكرية. وهو يتلقى العروض المسرحية بحالة من المراقبة البعيدة وليس بحالة من التوحد اللاهب كما كان الحال من قبل. وهذه العلاقة شبيهة بطرفين واقفين في مواجهة بعضهما البعض وبينهما لوح من الزجاج يفصل بينهما ويمنع اندلاع اللهيب من طرف إلى آخر.

إن هذه الخصائص الثلاث التي اتخذها المسرح التجريبي لنفسه بتركيز شديد وإصرار أشد فرضت هيمنتها على المسرح العربي كله وأوصلته إلى حالته التي هو عليها كائناً ما كان رأينا فيها تأييداً طاغياً يتلقاه المسرح التجريبي، أو استنكاراً طاغياً أيضاً يواجهه المسرح التجريبي.

ويمكن أن نوجز حالة المسرح العربي كله ...ـا المسرح التجريبي في النقاط ...ـن الأداء المسرحي لكن الكتابة ... الإخراج لكنه من غير هدف ...ـروض المسرحية في أبهى حلة ... العلاقة مع المتفرج. ...ـمهور المسرحي لكنه مثقف واع يدفع العروض المسرحية إلى التطور والارتقاء.

لقد غاب النص المسرحي عربياً كان أم أجنبياً وهو الأثر الأدبي المبني على أصول الدراما حسب المدرسة التي ينتمي إليها.

4-هل المسرح التجريبي العربي تابع أم أصيل؟

هذه الملامح الثلاثة التي ذكرناها للمسرح التجريبي العربي هي ذاتها خصائص المسرح التجريبي الأجنبي دون زيادة أو نقصان. فإذا وجد فيها صفات جزئية أخرى فإنها تنحل إليها وتكون

بعضاً من واحدة منها. وهذا يؤدي بك إلى القول إن تجريبنا غير متفرد بنفسه عن غيره إن شئت أن تكون محابياً له متلطفاً في وصفه وتناوله.

ويجعلك تقول عنه إنه تابع تبعية مطلقة للمسرح الأجنبي إن شئت أن تكون صارم الدقة في تقييمه. لكن الأمر لا يقتصر على أمر هذه الخصائص الثلاث المتشابهة. ذلك أن خصائص المسرح الأساسية كلها متشابهة بل ومتطابقة.

فأنى ذهبت في أركان الدنيا وجدت النوع المسرحي الواحد أو المذهب أو الاتجاه متشابهة خصائصه إلى حد التطابق. فللكلاسيكية قواعدها الصارمة التي لا تتغير إن كان العرض المسرحي بنصه وأسلوبه كلاسيكياً.

وكذلك نصوص وعروض الرومانسية والواقعية. وكل الفروق بينها هي الفروق التي تكون بين المبدعين في تطبيق هذه القواعد والخصائص في البلد الواحد، والتي تكون بين مبدعي بلد عن مبدعي بلد آخر. وينتج عن ذلك أمر مدهش مثير للمتعة التي لا تنقضي والإبداع الذي يتشامخ في تطبيق وتقديم نوع مسرحي واحد في أي ركن من أركان المعمورة. فإن كل عرض لنوع أو اتجاه يلبس لبوس البلد الذي أنتج فيه ويرتدي أردية المبدع الذي تناوله في هذا البلد أو ذاك مما يجعلها متمايزة عن بعضها البعض تمايزاً كبيراً تجعلها خلقاً جديداً بينما هي في الواقع الخصائص ذاتها والقواعد ذاتها. ويظهر ذلك جلياً في تقديم نص واحد من النصوص في بلدان شتى. فلو أتيح لك أن تشاهد مسرحية (هملت) مثلاً في عرض إنكليزي أو روسي أو فرنسي، فسوف تجد من التمايز بين هذه العروض ما يجعلك تقول –وإن لم تسمع الكلام المنطوق بلغة البلدان– إن هذا العرض إنكليزي أو فرنسي أو روسي. بل لو أتيح لك أن تشاهد نصاً لكاتب عربي أو غير عربي في عرض سوري أو مغربي أو مصري أو تونسي، لنسبت العرض –وإن لم تسمع الكلام– إلى بلده.

وإذن، فإن هذه الخصائص الثلاث ليست هي التي تجعل المسرح التجريبي غير متفرد إن أردنا التلطف في وصفه وتجعله تابعاً تبعية مطلقة لغيره إن أردنا الدقة في وصفه لأن خصائص أي نوع مسرحي تسوح في البلدان. لكن ما يجعلك تؤكد انعدام التفرد ومطلق التبعية هو أن هذه الخصائص لم تلبس أبداً لبوس العرب حين وضعها موضع التطبيق على خشبات المسرح العربي. فأساليب التمثيل والإخراج واستخدام السينوغرافيا مطابقة تطابقاً مذهلاً للمسرح الأجنبي بحيث تفقد أية نكهة عربية. ولهذا يشعر المواطن العربي بالغربة الباردة تجاه عروض المسرح التجريبي التي يقدمها فنانون عرب في صالات عربية في مدن عربية. فلا تملك –مهما كنت مدافعاً عن المسرح التجريبي ومؤيداً له– إلا أن تصفه بأنه تابع للمسرح الأجنبي ومستنسخ عنه فلا ملامح عربية له. فإن كان فيه من الكوميديا طرف لم تضحك إلا ضحكاً بارداً. وإن كان فيه من المأساوية طرف لم تحزن إلا حزناً شاحباً. وإن كان فيه من الشاعرية نبض لم ترف في عينك لمحة إحساس دافق. فكأنك أمامه مفصول التجاوب معه. ولذلك قلنا عنه إنك تراه وكأن بينك وبينه لوحاً سميكاً من الزجاج يمنع تواصلك به ويحجب تدفق العواطف إليك منه.

رغم هذا كله، فإن ما قدمناه من وصف للمسرح التجريبي في غربته وتبعيته واستنساخه، افتراء عليه وعجز عن وضع يدنا على حقيقته وتجاهل لأصله ومصدره. فلا أعرف فناً مسرحياً عربياً نابعاً من التربة العربية كالمسرح التجريبي. ولا يوجد نوع أكثر أصالة ورسوخاً كالمسرح التجريبي. فهو النبتة العربية الوحيدة في تاريخ المسرح العربي كله. وهو النوع المتفرد الأصيل

المنبثق من تراكمات تاريخ المسرح العربي. وللتأكد من صحة هذا الكلام لا بد من العودة إلى تاريخ المسرح العربي نفسه. ففي هذه العودة برهان على صحة ما نقول.

***

من المعروف المؤكد أن المسرح العربي منقول برمته عن المسرح الأجنبي. ولا قيمة لجميع الأبحاث التي حاولت أن تجد له أصولاً في التراث العربي القديم من مشاهد احتفالية أو مجالس حكايات وأسمار. وكل الذي ج... أن ال... الأوائل في لبنان وسورية ومصر ش... العجيب الغريب عن فنون العرب... وجدوا فيه شكلاً قادراً على تحقيق ا... والاجتماعية التي كان عصر ا... إليها.

من المعروف المؤكد أن المسرح العربي منقول برمته عن المسرح الأجنبي ولا قيمة لجميع الأبحاث التي حاولت أن تجد له أصولاً في التراث العربي القديم.

ولأنه كان منقولاً عن الغ... المسرحيون منذ نشأته حتى اليوم... أولاً. وجهدوا أكثر في إتقان تقليده... يفكرون في تحوير هذا التقليد... خصوصية عربية ثالثاً. وهذه الم... هي تاريخ المسرح العربي الذي ينقسم إلى مراحل ثلاث.

__فالمرحلة الأولى__ هي مرحلة الرواد ومن تلاهم من لحظة ولادة المسرح العربي في لبنان وسورية ومصر حتى نهاية الحرب العالمية الأولى. وفي هذه المرحلة نقل العرب فن المسرح.

ونحب أن نلفت النظر إلى أننا استخدمنا كلمة (نقل) ولم نستخدم كلمة (تقليد). فقد نقل الرواد شكل المسرح الظاهري من تقسيم للفصول وإجراء للحكاية عن طريق الحوار دون معرفة كثيرة بطريقة بناء النص والعرض. ولم يكن المسرحيون التالون لهم والسائرون على منوالهم أحسن حالاً بكثير ممن سبقهم. فقد عرفوا أن المسرح الأجنبي هو المنهل والمصدر. فنقلوا عديداً من النصوص لكنهم حاولوا تقليدها بطريقة مدهشة عجيبة.

فهو تقليد أساسه الابتكار. لأنهم لا يتقيدون بالنص الأصلي ولا يهمهم أن يتقيدوا به إن قدموا نصاً أجنبياً.

فكانوا يمصرون الحكاية أو يشومونها إن كان المسرحيون من أهل الشام. وكانوا يسمحون لأنفسهم بإجراء التعديلات دون قيد أو شرط إلا شرطاً واحداً هو أن يفتن العمل المسرحي جمهوره وأن يحب الجمهور هذا الفن وأن ينغرس في التربة العربية لأنه طريق إلى التمدن. وهذا هو أساس ... وكانوا يكتبون نصوصاً خاصة ...ار فن التأليف المسرحي بل على ...ه في النص الأجنبي من تمصير ...ن بأصول تأليفهم هم. وهي أصول ... من عناصر الدراما إلا الشكل

المسرح ...عربي كان وما ...ل حاجة ...جتماعية وليس ...رثاً ثقافياً وما ...سهل انتفاء هذه ...حاجة.

...رفتهم القليلة بفن المسرح وإتقانهم ...ل هذا الفن هي التي أباحت لهم ... الحر الإبداعي فيما أخذوه من نصوص أجنبية وفيما كتبوه من نصوص عربية خاصة وأن النقد لم يكن قادراً على محاسبتهم حسب أصول المسرح. فالنقاد أنفسهم لم يكونوا يعرفون شيئاً عن هذا الفن. وبذلك نتج شيء عجيب غريب في هذه المرحلة هو ما يسمى (التمثيل العربي). وهذا المصطلح كان يوصف به المسرح العربي إضافة إلى أنه كان اسم فرقة مسرحية. فكأن هؤلاء الذين أخذوا الفن عن أوروبا ثم تفلتوا منه بحرية، كانوا يسعون إلى خلق مسرح عربي خاص بهم. فأطلقوا هذا المصطلح الذي اختفى فيما بعد. ولم يجرؤ أحد من المسرحيين العرب في طول البلاد العربية وعرضها أن يستخدمه في الأعوام المئة التالية. ولهذا قلنا عن

أخذهم للمسرح الأجنبي إنه (نقل) ولم يكن تقليداً. وكفاهم أنهم أخذوا القالب العام للمسرح ثم ركبوه وركبوه بحسب قدراتهم الذاتية وبحسب رغبات جمهورهم. ومع أنهم قدموا نصوصاً كثيرة من المسرح الأوروبي فإنهم تلاعبوا بهذه المسرحيات ما شاءت لهم استجابة جمهورهم أن يتلاعبوا. ولم يكن تمصيرهم أو تشويمهم للمسرحيات إلا نوعاً من الحرية الكبيرة التي منحوها لأنفسهم حتى يعبروا بهذا الفن إلى خلايا مجتمعهم تعبيراً عن هذا المجتمع وإقناعاً بهذا الفن.

وإذا كان أمراً مضحكاً أن تتحول (روميو وجولييت) أو (أندروماك) مثلاً إلى فسحة للمواويل والأدوار والطقاطيق، فإنه في الوقت نفسه جرأة على اختراق أصول هذا الفن وتدويرها وتكعيبها ببساطة العفوية وبراعة الإبداع واستهانة الجهل وحرص الفنان على تجاوب الجمهور معه. ولذلك كان المسرح فاتناً للمتفرج. واستطاع المسرحيون المصريون– وهم الذين حملوا عبء المسرح بعد بداية الريادة– أن يجوبوا أنحاء قطرهم حاملين هذه الشعلة الجديدة المضيئة إلى مختلف الشرائح الاجتماعية مطلقين على عملهم اسم (التمثيل العربي) كما قدمنا.

المرحلة الثانية: هي الممتدة بين نهاية الحرب العالمية الأولى حتى بداية ستينات القرن العشرين. وفي هذه المرحلة لم يعد المسرح مقتصراً على مصر ولبنان وسورية. بل ولد في جميع الأقطار العربية.

في هذه المرحلة كان المسرحيون العرب يستميتون في تقليد المسرح الأجنبي ويفتخرون باستماتتهم هذه ويعتبرون إتقان التقليد –وهو غير النقل– مقياساً لرقي المسرح. وصار هم المسرحيين أن يتقنوا تقليد المسرح الأجنبي. وفي هذه المحاولة للإتقان طرافة ومفارقة.

فالإتقان كان في الدرجة الأولى في كتابة النص المحلي على طريقة بناء الدراما في المسرح الأجنبي. وهو ما وصفه عبد القادر عللولة بأنه الممارسة المسرحية على النسق الأرسطي. (ويعني بالنسق الأرسطي شكل تنظيم العرض المسرحي اعتماداً على تجسيد الحدث والإيهام)(1).

وتأكيداً على ذلك يكفي العودة إلى النصوص التي كتبها أحمد شوقي وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور ومراد السباعي وغيرهم من كتاب مصر وسورية وبعض الأقطار العربية. فأحمد شوقي يحاول تقليد المدرسة الكلاسيكية. وتوفيق الحكيم نجح (في أن يكتب– للمرة الأولى باللغة العربية– مسرحيات تلتزم إلى حد كبير، قواعد البناء الذي عرفه المسرح الأوروبي حتى عشرينات هذا القرن)(2). وكان مراد السباعي، وهو أعلى نموذج لبناء النص المسرحي المتقن الرفيع المستوى في سورية في هذه المرحلة، كان يحرص على تقليد الدراما الفرنسية بإتقان شديد يتخايل وراءه موليير في الدرجة الأولى بقوة. والإتقان في الدرجة الثانية كان في تقديم المسرحيات الأجنبية دون تحوير إلا في الحدود الضيقة على عكس ما كان يجري في المرحلة الأولى. فبمقدار ما أباح مسرحيو المرحلة الأولى لأنفسهم من حرية في التحوير والتعديل والتمصير والتشويم، حرم المسرحيون على أنفسهم هذه الحرية التي اعتبروها ضلالاً بغية إظهار أنهم متقنون لأصول المسرح الأجنبي.

لكن إتقان التقليد في الكتابة يرافقه إتقان في تقليد عرض النص العربي أو الأجنبي. وهو يحتاج إلى دراسة لفن التمثيل والإخراج في مدارس الغرب. وهو أمر إن توفر بالثقافة للكتاب، فإنه غير متوفر لأرتال العاملين في المسرح. وهؤلاء العاملون المتلهفون لإتقان التقليد وجدوا في جورج أبيض ويوسف وهبي وزكي طليمات ضالتهم

المنشودة باعتبارهم من أوائل الدارسين لفن التمثيل والإخراج في مدارس الغرب ومن المقلدين لها.

وهؤلاء الثلاثة زاروا عدداً من البلدان العربية وبذروا فيها بذرة المسرح على طريقتهم. فساد أسلوبهم– وخاصة أسلوب جورج أبيض– على التمثيل وبناء العرض المسرحي في كل أنحاء الوطن العربي حتى في سو
القديمة في المسرح. ويكفي أن
ذلك أن عبد الوهاب أبو السعود
بفرقة جورج أبيض عام 1911.
المسرحي منذ بداية ثلاثينات الق
نصوص جورج أبيض الأجنبي
التمثيل وبناء العرض. ومن
السعود تعلم الكثيرون من العا
السوري. وإذا كان جورج أبيض
أكثر الثلاثة تأثيراً في الوطن العربي، فإن زكي طليمات أسس المسرح في عدد من الأقطار العربية كان الكويت من أبرزها.

*** لم يلق اتجاه مسرحي عربي من الدعم والتأييد ما لقيه المسرح التجريبي.**

لكن هذا التفاني في تقليد المسرح الأجنبي إلى حد الاستماتة لم يكن تاماً مكتملاً. بل كان كما تقتضي الحياة وقدرة الفنان على التعبير عن الحياة. أي أن المسرحيين كتاباً وممثلين ومخرجين كانوا مضطرين إلى التحوير والتعديل في الأصول التقليدية بمعناها الأرسطي الواسع غصباً عنهم. وقد اضطروا راغمين إلى هذا التحوير حتى يستوعب العمل المسرحي مشاكل العرب الأساسية التي تهمهم في مختلف أقطارهم، والمشاكل الخاصة بكل قطر.

فبغير هذا التحوير الطفيف لا يستطيعون إقامة جسور التواصل مع الجمهور العربي الذي يملك ذائقته الجمالية الخاصة كما يملك درجة معينة من الحساسية اللهفة نحو الموضوعات التي يعالجها المسرح تاريخية كانت أم معاصرة. فكان المسرحيون –وهم يغرقون في التقليد الحرفي– ينتقلون إلى التقليد المعدل مع رغبتهم الكاملة في إتقان التقليد.

بهذا الشكل نصل إلى تلخيص حالة التقليد ومحاولة إتقانه في هذه المرحلة بأنه كان محاولة واضحة جلية.

فلم تكن متلاعبة به كما في المرحلة الأولى
معه كما سوف نرى في المرحلة
لثة وهي الممتدة بين منتصف
رين حتى منتصف ثمانيناته.
العرب من التقليد المغرق للمسرح الغربي. فبدأ التفلت من
جلة (تأصيل المسرح العربي). وتحتاج هذه النقطة إلى وقفة

*** لم يلق نوع مسرحي عربي من التعنيف والتثريب ما لقيه المسرح التجريبي.**

***

المسرح العربي المنقول برمته عن المسرح الاجنبي. وقد سار في المئة الأولى من عمره وهو يحاول إتقان تقليد البناء الدرامي الأجنبي في النص المكتوب كما يحاول إتقان العرض تمثيلاً وإخراجاً بالتقليد والاحتذاء نفسه دون أن يمتلك المسرحيون العرب خبرة كافية بالثقافة المسرحية اللازمة عن هذا الفن.

لكنهم عندما استقبلوا هذه المرحلة كانت ثقافتهم بالمسرح الأجنبي في طريقها إلى التوسع والاكتمال.

فالمسرحيات الأجنبية ترجمت إلى اللغة العربية مع كتب النقد وكتب تاريخ المسرح ومدارسه وأصوله واتجاهاته وعصوره وأساليبه في التمثيل والإخراج. وترافق ذلك بعودة العديد من الطلاب الذين درسوا فن التمثيل والإخراج في الدول الأجنبية.

هذا الاكتمال الثقافي جاء بعد الاستقلالية عن الاستعمار وعودة زمام الحكم والسلطان إلى العرب.

وجاء بعد الثورات العربية الكبرى التي هزت أركان المجتمعات العربية القديمة لبناء مجتمعات جديدة. فتولد عن ذلك إحساس جديد بأن مرحلة التقليد يجب أن تنتهي. وأن المسرح العربي الذي بلغ من عمره مئة عام صار من الضروري أن تكون قواعده وأصوله وطريقة عرضه نابعة من الأرض العربية. وأن تكون خصائصه الفنية مستولدة من تراث الأمة العربية مستفيداً من ثقافة الآخرين. وبتعبير موجز: وجب خلق الدراما العربية أو (تأصيل المسرح العربي).

ولتحقيق ذلك عاد الكتاب المسرحيون -وهم فرسان التأصيل والداعون له والمحققون له- إلى أشكال مسرحية واحتفالية قديمة وبنوا منها نصوصاً ذات نكهة عربية خالصة كانت مادة لعروض مسرحية تحاول أن تستمد أصولها من هذه الأشكال. وقد وجد الكتاب في التراث العربي تاريخه وحكاياته الشعبية وأساطيره مادة تبني الموضوع المناسب لهذه المحاولة. ورافق ذلك تمرد على الشكل الأرسطي أو التقليدي في بناء العرض المسرحي. وتجلى هذا التمرد في استخدام أشكال عربية محلية كالحلقة والبساط والقهوة وأشكال السمر العربية.

وكانت نتيجة هذا الاستخدام التفاف الناس حول المسرح بكثافة.

وقد تنوعت أشكال محاولات التأصيل في الوطن العربي تنوعاً كبيراً واتخذت أسماء كثيرة. ففي سورية كان "المسرح التجريبي" الذي يسعى إلى أسلوب فني يتواصل مع الجمهور ويكسر العلبة الإيطالية وتنصب غاياته في تحريض الجمهور على التغيير. وفي مصر كان "المسرح الطليعي" يسعى إلى الغايات نفسها بأنواع من أشكال الأداء غير التقليدي. وبرزت المحاولات الهامة في هذا المجال لعدد من الكتاب المسرحيين. وفي المغرب كان "المسرح الاحتفالي" الذي يكون المسرح فيه (حفلاً عاماً تتحقق فيه المشاركة من خلال تشغيل خيال الجمهور. وذلك عن طريق الاقتصاد في الملابس والمناظر "الأكسسوار"، الشيء الذي يدفع بالجمهور إلى أن يعمل خياله وفكره فيما يرى، وأن يجعل إحساساته في حالة استنفار)(3).

وفي الجزائر حدث الأمر نفسه. وها هو عبد القادر علولة يبين ما جرى بقوله الذي يصح أن يقال عن جميع المحاولات في هذه المرحلة (في خضم هذا الحماس وهذا التوجه العارم نحو الجماهير الكادحة والفئات الشعبية، أظهر نشاطنا المسرحي ذو النسق الأرسطي حدوده. فقد كانت للجماهير الجديدة الريفية أو ذوات الجذور الريفية تصرفات ثقافية خاصة بها تجاه العرض المسرحي. فكان المتفرجون يجلسون على الأرض ويكونون حلقة حول الترتيب المسرحي. في هذه الحالة كان فضاء الأداء يتغير. وحتى الإخراج المسرحي الخاص بالقاعات المغلقة ومتفرجيها الجالسين إزاء الخشبة، كان من الواجب تحويره. كان يجب إعادة النظر في كل العرض المسرحي جملة وتفصيلاً. وكنا نفتقد إلى المعطيات الضرورية لابتكار نسق جديد للعرض المسرحي يواكب الوضعية الجديدة. رغم ذلك بادرنا بإلغاء بعض عناصر الديكور والإكسسوارات لتسهيل الرؤية ووضوح أداء الممثلين. بعد عشرة عروض وجدنا أنفسنا بدون ديكور. ولم يبق في الفضاء المسرحي إلا بعض الإكسسوارات ذات الضرورة القصوى. اضطر كذلك الممثلون إلى أقلمة أدائهم. ولكن ما العمل عندما يكون المتفرج أمامك ووراءك؟ وجب إذن إعادة نظر جذرية لما كان عليه أداء الممثل. بطلت كل مؤثرات الإيهام، المفاجأة، أو الدراما المعهودة في مسارح المدن.

عن طريق هذه التجربة التي استدرجتنا إلى

**** اتُهم المسرحيون بأنهم مشخصون فيهم من المنقصة الاجتماعية قدر ما لهم من شهرة ومكانة.***

مراجعة تصورنا للفن المسرحي، اكتشفنا من جديد الرموز العريقة للعرض الشعبي المتمثل في الحلقة. إذ لم يبق أي معنى لدخول وخروج الممثلين. كل شيء كان يجري بالضرورة داخل الدائرة المغلقة. ولم تبق هناك كواليس. وكان يجري تغيير البدلات على مرأى من المتفرجين.

تطور أداء الممثلين على مر العروض في اتجاه الإيجاز. وكان ذلك. وأصبح العرض الفني بالغ الاختزال. والتغريب متعددة المستويات. وأما الكلمة "القول" فقد كانت في ازدياد إلى أن أصبحت هي المهيمنة)(4).

وفي تونس والعراق جرى شيء مشابه. فقد حطم الكتاب أصول اللعبة التقليدية في بناء الدراما. وقدموا للمخرجين مادة أعانتهم على تقديم أكثر الأشكال العربية ابتعاداً عن تقليدية المسرح.

وكان مهرجان دمشق للفنون المسرحية الحاضن الرئيسي لكل هذه التجارب والأنواع التي جاءت من مختلف الأقطار العربية وتلاقت كلها في نقطة الخروج على الطريقة التقليدية.

لكن كل هذا التمرد على البناء التقليدي ركب أسلوبين أجنبيين هما: المنهج البريختي ومسرح العبث.

أما المنهج البريختي فقد كان الأوسع والأكبر والأطغى لأن الأساس الفكري له هو السعي لا إلى تفسير العالم بل إلى تغييره. وهذا التغيير هو جوهر المرحلة الثالثة كلها. وقد وجد العرب في منهج بريخت بغيتهم لأن (الأمور الباطلة عنده في هذا العالم كالحرب والاستغلال يمكن علاجها. وزمن الشفاء يمكن إدراكه)(5).

أما مسرح العبث -وقد اندرج معه وتحته ما سمي بالمسرح الطليعي- فكان أقل انتشاراً. والجانب المشترك بينه وبين المنهج البريختي هو سعي المنهجين إلى تحطيم أصول الدراما التقليدية. والذي دفع المسرحيين إلى هذا المنهج أن الطليعية في مجملها (طريقة للاحتفال بموت البرجوازية) والذي جعلها لا تمتد واسعاً في المسرح العربي أنها (لا تستطيع أن تذهب أبعد من ذلك. فهي بطبيعتها العنيفة غير قادرة على حقن معارضتها بأية آمال جديدة في ارتقاءات جديدة في العالم. تريد الموت، تريد أن تعبر عن رغبتها هذه، وتريد أن يموت كل شيء معها)(6).

لقد اشترك المنهجان في الغضب من الواقع الاجتماعي. أما الأول فيفتح باب الأمل للتغيير وهو الحلم العربي في هذه المرحلة. والثاني يغلق باب الأمل في التغيير وهو ما لم يقبله العرب.

لكن محصلة هذا الكلام أن المسرح العربي الذي أراد التخلص من التقليد لجأ إلى التقليد. وكل ما فعله أنه استفاد من مناهج ثارت وتمردت على تقليدية المسرح. فكأنهم عادوا إلى حيث بدؤوا. ووجدوا أنفسهم بعد كل محاولاتهم في استقلالية البناء الدرامي المنبثقة عن استقلاليتهم السياسية، يعودون إلى أحضان الذي أرادوا الاستقلال عنه. أي أن تقليد المسرح الأجنبي تضايق منه العرب بقدر ما لهثوا وراءه سعياً لتبنيه والتمكن منه.

ونحب أن نبادر إلى القول إن معاركة تقليد المسرح الأجنبي للخروج منه بالعودة إليه هي التي جعلت المسرح العربي (مؤصلاً). وذلك لأن قواعد المسرح لا تتغير. لكن الذي يتغير هو أشكال بلورتها بأساليب مختلفة في نصوص ينحو كل واحد منها نحواً خاصاً بصاحبه مهما بدا من تقيده بأساليب مدرسة ما أو اتجاه. وبهذا الشكل لا يوجد نصان مسرحيان متشابهان -دعك من تطابقهما- وإن تقيداً بقواعد الكلاسيكية أو الرومانسية أو الواقعية. وهذا الحكم هو الذي انطبق على ما فعله المسرحيون العرب في هذه المرحلة. فقد تمكنوا من معرفة قواعد المسرح الأساسية في بناء الشخصية وتطوير أشكال التصاعد الدرامي وإتقان الحبكة بمعناها العام لا

** إذا كان كل اتجاه جديد يولد من اتجاه قديم فقد كان يحل محله.*

بمعنى حبكة الدراما التقليدية. وركبوا منهجي بريخت والطليعية دون أن يقلدوهما. بل كان لكل واحد منهم نكهته الخاصة وطريقته في بناء هيكل جديد خاص به إن اشترك مع غيره في بعض الملامح أو استفاد من أسلوب ما –والاستفادة جزء من الإبداع الإنساني– فإنه خرج من بين يديه متفرداً لا يشبه نصاً أجنبياً أو نصاً عربياً آخر.

ودليل ذلك مجموعة النصوص المهمة التي كتبوها في هذه المرحلة. فإنك تستطيع، إن شئت، أن تعدد التأثيرات التي استقى منها كل كاتب نصه المسرحي. وتستطيع أن تتهمه بالتقليد ما شاءت لك معرفتك بالتراث الأجنبي.

لكنك مضطر في نهاية المطاف وبعد كل الجهد المبذول في رد نصه إلى جذر غربي أن تعترف بأنه نص عربي شكلاً ومضموناً، وأن شخصياته مستمدة من البيئة العربية. ولا داعي للتذكير بأن مفردات الشخصية التي يبنيها الكاتب هي الفيصل الأول في انتماء الأسلوب إلى أرضه، وأن بناء الحكاية متطابق مع مسارب التفكير للإنسان وتلذذه بسرد الحكايات. ومعروف أن الشكل الذي توضع فيه الحكاية هو الفيصل الثاني في أصالة وإبداع أي نص مسرحي. وهذا ما فعله الكتاب العرب.

إن هذا كله يجعلنا نخلص إلى أن الكاتب العربي استطاع –لأول مرة منذ بداية المسرح العربي– أن يتقدم إلى التراث الإنساني بإضافات هامة بينها وبين المسرحيات الأجنبية من نقاط التشابه والاختلاف مثل ما يكون بين كتاب الكلاسيكية القديمة والكلاسيكية والرومانسية مثلاً. وهذه النقاط المتشابهة والمختلفة هي التي تطورت على أساسها جميع الفنون والآداب التي تستقي ممن سبقها شيئاً ويضيف كل واحد من المبدعين إليها شيئاً.

والقاعدة التي تقول (لا جديد تحت الشمس) تصبح صحيحة إذا أتبعناها بقولنا (لكن كل أثر مبدع جديد).

وكما قدم الكتاب هذه النصوص القوية التي أسست لمسرح عربي مؤصل، طوع المخرجون والممثلون ما تعلموه في المعاهد الأجنبية أو المعاهد العربية التي تسير على المناهج الأجنبية– وما تزال معاهدنا المسرحية العربية تفعل ذلك– لتقديم فن عربي اكتسب الخبرة والعلم ليتحول إلى فن جماهيري يلامس بالإيماءة والفعل والحركة عواطف المتفرج العربي. وقد فعلوا ذلك راضين أو مرغمين. لأن الجمهور الذي كان يطلب من المسرح أن يلبي حاجته إلى التغيير والتحريض على التغيير، حول العمل المسرحي من متعة فنية إلى قضية وطنية واجتماعية. وكان على الفن أن يلبي هذه الحاجة. وبذلك تحققت هذه المرحلة التي وصفناها بأنها مرحلة الازدهار العظيم.

منذ منتصف ثمانينات القرن العشرين، بدا واضحاً أن موجة المرحلة الثالثة قد استنفذت أغراضها وبدأت تنهار. وكان المسرح العربي بحاجة إلى بداية جديدة بأساليب جديدة وأفكار جديدة. وكان المسرح التجريبي هو هذه البداية الجديدة بأساليبها وأفكارها. وهو الذي ذكرنا خصائصه ومهاد ولادته. ومن مجمل ما ذكرناه عنه وعما سبقه يتبين أن النبتة العربية التي كان لا بد أن تولد بعد أن انتهت الطموحات العربية كلها إلى الفشل. وهو فشل عالمي قبل أن يكون فشلاً عربياً. فالقرن العشرون الذي كان قرن الثورات في العالم وطامحاً إلى تحسين أوضاع البشرية انتهى إلى حالة من اليأس والعجز كان الوطن العربي واحداً من مظاهرها. وإذا كان لا بد للحياة الاجتماعية العربية أن تفرز مسرحها المعبر عنها فقد أفرزت المسرح التجريبي. وهو مسرح مختلف تمام الاختلاف عن مسرح المرحلة

الثالثة بل ومتناقض معها. ويجب أن نعترف باطمئنان وثقة أنه ولد بملامح وخصائص واضحة متماسكة قوية تخلق في المسرح العربي نوعاً جديداً متميزاً.

ويجب أن نبادر إلى القول إن المسرح التجريبي هذا يختلف اختلافاً كبيراً ومناقضاً للمسرح التجريبي الذي كان في المرحلة الثالثة والذي لحقت به أشكال تأصيل المسرح العربي. فالمسرح التجريبي في تلك المرحلة كان يقصد إلى ابتكار أشكال عربية تمتن العلاقة بينها وبين أوسع شرائح الجمهور بغية التشارك معه في عملية التغيير. أما المسرح التجريبي الحديث فينصب على الجانب الفني فقط. ولا شأن له بأية أهداف فكرية أو اجتماعية(7).

لقد ولد المسرح التجريبي العربي من مجمل ظروف الأمة العربية التي ذكرناها وأكدنا عليها لكي نؤكد أنه نبتة عربية. ولأول مرة في تاريخ المسرح العربي لم يقلد العرب المسرح الأجنبي في خلق هذا النوع. وقد رأينا أن جميع الأنواع والتيارات التي سبقته كانت نقلاً وتقليداً لتيارات وأنواع واتجاهات المسرح الأجنبي معدلة موضوعة في البوتقة العربية. أما المسرح التجريبي العربي فلم يكن نقلاً أو تقليداً على الإطلاق.

وإذا كانت خصائصه وأدواته وأشكاله تشبه المسرح التجريبي الأجنبي فلأن المسرح التجريبي ولد في العالم كله دفعة واحدة مع بداية عقد تسعينات القرن العشرين بخصائص متشابهة. وإذا كنا لا نجد في مسرحنا التجريبي الوجه العربي فإن المسرح التجريبي الإنكليزي والفرنسي والروسي والبولوني وغيره من الأنواع نفتقد فيها وجوه بلدانها. ولو قدر لك أن تشاهد عدداً من عروض المسرح التجريبي لعدد من البلدان دون أن تسمع الكلام المنطوق فيها لعجزت عن تبين موطنها إلا بصعوبة. ولا يعني هذا أن المسرح التجريبي العربي لم يتأثر بالمسرح الأجنبي. بل يعني أنه لم يكن تقليداً له. وأنه تأثر به بمقدار ما تأثر غيره به. فلأول مرة أيضاً في تاريخ المسرح العربي ينتقل مسرحنا من حالة التأثر فقط إلى حالة التأثر والتأثير.

***** *اتهم المسرح التجريبي بأنه يغلّب الشكل على المضمون فصار زخرفياً.*

إن هذا المسرح العالمي النزعة كان نتيجة منطقية لما جرى في القرن العشرين. فهذا القرن كان عصر الثورات الاجتماعية والسياسية التي حاولت الدفاع عن الإنسان. لكن جميع ثوراته انتهت إلى الفشل كما انتهت الثورات العربية. وقد عصف اليأس بالبشرية في نهاية القرن العشرين كما عصف بها الأمل من أوله إلى ما قبل نهايته. وكان المسرح التجريبي هو المعبر الحقيقي عن حالة اليأس الإنساني العام. فهو يصور عزلة الإنسان ويأسه وعجزه. وكان المسرح التجريبي هو المعبر الحقيقي عن حالة اليأس الإنساني العام. فهو يصور عزلة الإنسان ويأسه وعجزه. ولأنه يائس عاجز فقد حطم أساليب المسرح القديمة بما يشبه الاحتجاج المرير عليها. وخرج بالمسرح التجريبي الذي يعلن احتجاجه على العجز الإنساني بوصف هذا العجز.

ولأن المسرح التجريبي عالمي متمرد على المسرح القديم معلن للإفلاس الفكري للبشرية ومصور للهيولى التي تسبح فيها المجتمعات البشرية المطحونة تحت وطأة العولمة الشرسة المدمرة للقلب الإنساني، فقد أفلت وصفه من بين أيدي الدارسين والنقاد رغم كل ما كتب عنه. ويمكن تعريفه بشكل عام بأنه (بحث عن وسائل فنية جديدة تغاير الوسائل الفنية السائدة بغية تقديم رؤية جديدة للعالم). ومن هذا التعريف ندرك سبب تدمير المسرح التجريبي الحديث للنصوص المسرحية، وتدمير الأداء المعروف للممثل، وتدمير العلاقة الواسعة مع الجمهور، والاستعاضة عن الفكرة بالسينوغرافيا، والاستهانة بالكلمة من أجل المنظور. وكما أفلت وصفه عند غيرنا من

الشعوب والأقوام، أفلت وصفه عندنا وأصابتنا حالة ضياع في تقييمه ورحنا نكيل له التهم التي إن دلت على شيء فإنها تدل على أنه نوع جديد عربياً بقدر ما هو عالمي. وإذا كنا لا نستطيع وضع يدنا على مسرحنا التجريبي بشكل دقيق، فقد وجب أن ندرك أنه لم يكن ممكناً أن يولد في الوطن العربي في لحظة ولادته في العالم لو لم يكن المسرح العربي، بعد مائة وخمسين عاماً من عمره، قد امتلك القوة والخبرة والعراقة. فالمسرح التجريبي الحديث وريث جميع محاولات التجريب التي عرفها العالم في القرن العشرين والمتمرد عليها. ولو لم يكن العرب قد تمثلوا وهضموا واستوعبوا هذه الموروثات من تراث المسرح في العالم. لما استطاعوا أن يكونوا في درجة متساوية مع التجريب في العالم. ولم يكن بالإمكان أن تكون القاهرة موطناً حاضناً لهذا التجريب العالمي. ولم يكن ممكناً أن تفوز العروض المسرحية العربية بالجوائز في هذا المهرجان.

إن المسرح التجريبي العربي اليوم قوي قادر في صيغته التي وصل إليها. وما قدمناه من وصف له يظهر أنه سار في طريق جديدة تختلف عن المراحل التي سبقته اختلافاً كبيراً. ويجب ألا نقارن بينه وبين ما سبقه إلا على سبيل الوصف والتأريخ لا على سبيل الأفضلية. فالمسرح التجريبي الحالي هو ابن الظروف الحالية. وإذا لم نجد فيه ما وجدنا في المراحل الثلاث السابقة عليه من التعبير عن الطموحات العربية الكبيرة، فلأن طموحات الأمة العربية اليوم تطامنت وتضاءلت. وإذا لم نجد فيه التحريض على التغيير فلأن الأمة العربية نفسها لم تعد قادرة على التغيير أو راغبة فيه. وهي تمر في حالة من الانهيار النفسي تجعلها تتشبث بالبقاء أكثر مما تسعى نحو التطور.

ولهذا كان مسرحها اليوم دالاً على وضعها. ففيه من إتقان الفن وبراعة الأداء والتمكن من صناعة المسرح ما ينبئ أن ما فعلته في القرن ونصف القرن منذ ولادته قد آتى ثماره.

وبهذا الشكل نصل إلى خاتمة القول بأن المفردات الفنية المتطورة التي حازها وامتلكها المسرح التجريبي بجدارة هي الكنز الثري الذي حازه العرب في فن المسرح. وهذا الكنز سيكون العناصر الأولى في المسرح العربي حين تعود الأمة العربية إلى النهوض من وهدة اليأس الحالية إلى ذروة الأمل بالتغيير وبناء مجتمع حر كريم.

فسوف يضعها المسرحيون يومذاك في خدمة الصعود الاجتماعي. فكأن المسرح التجريبي الذي يبدو اليوم غريباً عن البيئة العربية منقطع الصلة بالمتفرج، سيكون المادة والشكل والأداء لنهضة مسرحية أشد أصالة من كل ما سبقها. ولا شيء يقف أمام احتلاله هذا الموقع إلا أن تعود الأمة العربية نفسها إلى الدفاع عن مكانتها فوق سطح الأرض. وقد يتخذ المسرح يومها اسماً غير اسم المسرح التجريبي الحديث هذا. لكن جميع مفرداته ستكون من هذا المسرح.

❑

الهوامش

(1)(شهيد المسرح الجزائري) إصدار وزارة الثقافة المصرية ص 6.

(2)(ازدهار وسقوط المسرح المصري) تأليف فاروق عبد القادر- إصدار اتحاد الكتاب العرب- دمشق- 1987-ص35.

(3)(المسرح المغربي) تأليف محمد عزام- إصدار اتحاد الكتاب العرب- دمشق 1987 ص 150. والنص من بيان المسرح الاحتفالي.

(4)(عبد القادر علولة) ص 14-15.

(5)(مقالات نقدية) تأليف رولان بارت -ترجمة سهى بشور- إصدار وزارة الثقافة- دمشق 1987 ص 64.

(6)المصدر السابق ص 79.

(7)وضـعنا كتابـاً خاصـاً عـن هـذا المسـرح بعنـوان (المسرح التجريبي الحديث عالمياً وعربياً) وصدر عن مهرجان القاهرة الدولي في دورته العاشرة عام 1998.

❑❑❑

التراث

وإشكالية التأصيل في المسرح العربي

د.حمدي موصللي

أكثر النقاد والمفكرون فسروا استلهام التراث أدبياً تفسيراً إنسانياً عاماً، هو ارتباط الإنسان بتاريخه وثقافته كما يرتبط بواقعة أو بما هو كائن. ومع ذلك فإن مدلول التراث يبقى واسعاً متشعباً يعوزه الدقة في التحديد والتعين. والتراث هو ما بقي من النشاط الفكري لأمة أو لحضارة معينة حمله الأبناء عن الأسلاف معتزين به ومستمدين منه قسمات تاريخية لقوميتهم. هذا الشعور لا يحول بينهم وبين أن يضيفوا بدورهم إليه ثماراً من تقدمهم وتحضرهم، تؤكد أنّ هناك سلسلة متصلة من حلقات الإسهام والإضافة مستمرة عبر الأجيال وإلى مالا نهاية. والتراث في حد ذاته هو إضافة قيمة للحضارة الإنسانية تمكنه من النجاة من عاديات الزمان، فالأسلاف بعد أن أدوا أدوارهم على مسرح التاريخ تركوا ميراثاً كبيراً جداً، غير أن الزمان لا يحفظ منه إلاّ البقايا التي تمس الروح الإنسانية العامة من خلال المقومات القومية والوطنية لتلك الأمة بعينها. فالشعر مثلاً إنما هو جزء ضئيل مما قيل في كل أمة من نظم، غير أنه الجزء الأرقى منزلة والأوثق صلة بالإنسانية العامة والأرسخ قدماً في ميزان القيم الجمالية التي تحظى بتقدير الناس في كل جيل ولدى كل شعب. وهذا يبرز لنا عنصر الانتقاء أو الاختيار التاريخي والحضاري فيما يخلد من آثار فنية وفكرية. وهو العنصر الذي يحدد أيضاً إطار التراث فيبقي على كل ماهو جدير بالبقاء.

**الأصيل لا يمكنه إلا أن يكون معاصراً ولا يمكننا أن نتصوره منفصلاً عن المعاصرة.*

إشكالية التأصيل والبحث عن هويّة:

لقد ظلت إشكالية التأصيل تلهب أذهان أغلب المسرحيين العرب الذين رأوا أنها مرتبطة بالتراث وغالى بعضهم لدرجة كبيرة حين اعتبرها أنها مندمجة فيه تماماً. إن طرح هذه الإشكالية على هذا الأساس أوقعها في مزالق جمة، أهمّها الطرح الانفعالي لها. أي الطرح الموتور (المفتعل) غير المؤسس والذي انطلق من ثنائية الأصالة والمعاصرة(1).. (فالأصل لا يمكنه إلاّ أن يكون معاصراً ولا يمكننا أن نتصوره منفصلاً عن المعاصرة).. ولا يمكن للأصالة أن تحتوي المعاصرة أو العكس.. ولا يمكننا أن نتصور أيضاً أن اندماجاً كاملاً بينهما، بل هناك ترابط عضوي منفعي. ويؤكد الدكتور حسن حنفي هذا الترابط البنيوي بين الأصالة والمعاصرة فيقول (.. إنما

تعني الأصالة والمعاصرة وحدة باطنية عضوية بينهما).. ويقصد بذلك أن تتحقق وحدة شخصية واحدة في حياة الفرد والمجتمعات. فالأصالة تعني، قراءة التراث وفق رؤية معاصرة، لأننا حين نتعامل مع التراث.. نتعامل معه خارج السكون إلى المتحرك، بمعنى أننا لا نتعامل معه من وجهة نظر سكونية (مادة خام).. مصدرها الماضي التي انتهت وظيفته، وإنما نتعامل معه من موقف حركي مستمر يساهم في تطور التاريخ وتغيّره. فالفكر الإنساني هو خليط من مورثات تراثية منتخبة والتي فرضت وجودها انطلاقاً من جدلية (التأثر والتأثير) وعلى هذا الأساس كل تراث لا يؤكد وجوده وقدرته على الاستمرارية في حركة التاريخ هو عاق ولا يعتبر أصيلاً. (لأنّ الارتباط وثيق بين الماضي والحاضر والمستقبل في علاقة جدلية حتمية، تجعل الماضي منعكساً على الحاضر ومؤثراً في المستقبل، وتجعل بذلك حركة التاريخ كلية لا تتجزأ)..(3).. إنّ مادة التراث كانت ولازالت مصدراً من مصادر الأدب العربي والإسلامي منذ بداية النهضة وبروز دعوة إحياء القديم وربطه بالحديث، ومهما اختلفت المذاهب بين القديم والحديث، أو بين المعاصرة والأصالة، اعتدالاً أو تطرفاً فإنّ الأدب بفنونه الموروثة والمستحدثة حرص في كل الأحوال على أن ينتخب مادته الأولية من التراث الذي اجتمعت ملامحه لدى كتابنا ومن مصادره المختلفة/ التاريخ المدون والأساطير والقصص والسير الشعبية/.. فجيل الرواد مثلاً ورغم الاتجاه المحدود، نحو هذه المادة في نهاية القرن الماضي ومطلع القرن العشرين فطن منذ البداية إلى غربة الشكل المسرحي الغربي عن ثقافته، وعرفوا أنّ المستعمر يسعى إلى تسويق ثقافته كبديل عن الثقافة الوطنية القومية، لذلك سعوا للبحث عن هويتهم إحساساً بضرورة التميز والأصالة. فلجأوا إلى التراث ينهلون منه، لأنه يمثل مقومات أمة كان لها تميزها الحضاري في حركة التاريخ المستمر.

جيل الرواد أو الموقف السكوني من التراث:

لقد واجهت إشكالية التأصيل في المسرح العربي بمجموعة من التحديات ارتبطت بها منذ بداية تفتح الوعي القومي والسياسي في نهاية القرن الماضي، الاحتلال العثماني للوطن العربي وهيمنة المد الاستعماري والإحساس بالضعف أمام التقدم الغربي. تعتبر المرحلة التاريخية الممتدة بين /1849/ وعام /1912/.. هي المرحلة الأولى لبداية التأصيل لمسرحة عربية حديثة، ولتكون بنفس الوقت الدعامة الأساسية والهيكل الحديث الذي لم ينه إنجازه بعد، رغم محاولات التأصيل المستمرة التي قام فيها المسرحيون العرب منذ أكثر من مائة وخمسين سنة مضت على قيام هذه المسرحة.

***الأصالة تعني قراءة التراث وفق رؤية معاصرة لأن التعامل مع التراث هو تعامل خارج السكون إلى المتحرك.**

- في عام /1847م/..(4) هو عام ظهور الرافد الأول (البخيل).. العمل المسرحي العربي الأول "لمارون النقاش" وأهمية هذا الرافد تنبع من كونه النص المتكامل الأول من نوعه، الذي استفاد من الشرق العربي (التراث) ومن الغرب المسرحي "العلبة الإيطالية" من أدوات وأسلوب عرضٍ وإعداد وتقنية ومزج بينهما بحيث أرضى الطرفين في مزيج فني لم يختلف الباحثون على أصالته وتأصيله في تاريخ المسرح الحديث، رغم ما قيل عن تأثره "بموليير" والأوبرا الإيطالية".
- أما الرافد الثاني فهو "أحمد أبو خليل القباني" والذي ظهر أمام النظارة في عام /1865م/

*إشكالية التأصيل في المسرح العربي واجهت مجموعة من التحديات ارتبطت بها منذ بداية تفتح الوعي القومي والسياسي.

في دمشق حين عرض مسرحيته الأولى "مجنون ليلى" ثم تتالت مسرحياته "الغنائية" التي استلهم معظمها من التراث وخاصة التراث الشعبي العربي المتمثل بحكايات "ألف ليلة وليلة".. والسير الشعبية، وسير الملوك والأمراء /هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب/ و /هارون الرشيد مع أنس الجليس/ ومهلهل سيد ربيعة/ و /امرؤ القيس/.. وجميع هذه المسرحيات بدون تاريخ..(5)..

- أما الرافد الثالث فهو "يعقوب صنوع".. المولود /1839م/ والمتوفى /1912م/ في مصر الذي تميز بمعالجته المباشرة للواقع الاجتماعي والسياسي الفاسد من خلال اعتماده على الحوار والشخصيات في المقام الأول، على عكس النقاش والقباني الذين جعلا الموسيقا والغناء، الأداتان الأساسيتان في العرض المسرحي.(6).. هنا لابد من أن نذكر أيضاً الجيل الذي عاصر الروّاد والذي لا يقل أهميةً عنه في الاستفادة من التراث في كتاباته المسرحية، فكتب "خليل اليازجي" مسرحية "المروءة والوفاء" سنة /1867م/ وكتب "أحمد شوقي" مسرحية "علي بك الكبير" سنة /1893م/.. وكتب "بطرس البستاني" مسرحية "داود الملك" سنة /1906م/ وكتب "الأب أنطون اليسوعي" مسرحية "الرشيد والبرامكة" سنة /1910م/ وكتب محمد عبد المطلب بالاشتراك مع محمد عبد المعطي مرعي سنة /1911م/ مسرحية "حرب البسوس".. إلاّ أنّ ما يشوب هذه المرحلة الكثير من الخصائص الفنية "كخلط العامية بالفصحى" وخلط الشعري بالنثري والغنائي بالأوبرالي والحوارية بالمسرحية والترجمة بالاقتباس مما جعل شكل المسرحية، مزيجاً من هذه الثنائيات، فكان لابد من تطور هذه المسرحية لتساعد على التمايز والتميز بين أنواع المسرحية وقد تكللت هذه الخطوة بالنجاح فيما بعد..(7)..

إن هذه المسرحيات وغيرها، تعاملت مع التراث من وجهة نظر "سكونية"، أي أنها تعاملت معه كمادة تاريخية جامدة اتسمت بالمباشرة والسطحية في الطرح على مستوى الأحداث (الفعل)..

والشخصيات التاريخية أي أن المادة التاريخية تطرح نفسها بشكل معرفي أقرب للتسجيلية الإخبارية أو المعلوماتية..(8)../ يقول مصطفى رمضاني: يصبح التراث عند هؤلاء مجرد معارف ومعلومات يرددونها بأسلوب منمق لا يخلو من إقحامات لغوية تستهدف بث الحماسة وتحريك العواطف../. وعلى هذا يمكننا القول: إنّ جيل الرواد لم يستطع أن يمتلك عمق الوعي النقدي بالتراث ذلك لأن التراث كما أشرنا هو مجموعة من المواقف وليس مجموعة من المعارف لأنه لا يقدم المعرفة ما دامت المعرفة ملكاً للإنسانية، ولا تخص مجتمعاً دون آخر.

مرحلة الانطلاق والتمايز..

الفترة الواقعة بين /1912م/ وحتى سنة /1945م/ أو ما بين الحربين تحديداً، استمر التعاون مع التراث وفي ظلها تسارعت الأحداث في البلاد العربية، ففي مصر في الوقت الذي كانت فيه تحتضن التجارب الثقافية العربية التي استقرت فيها نتيجة للأوضاع السيئة التي عانى منها المثقف العربي من ملاحقات واعتقالات وصلت حتى الإعدام، كما حصل مع أحرار

العرب من أدباء ومفكرين في بيروت ودمشق وغيرها وتطلع الأحرار إلى الثورة العربية للتخلص من نير الاستعمار العثماني في هذه الظروف تقع (ثورة 1919م) التي أفرزت واقعاً حداثياً طال الإبداع الفكري والأدبي بكل أجناسه وعلى مستوى النص المسرحي فنياً وموضوعاً (المعالجة الفكرية).

ونتيجة لهذا الواقع الجديد كان لابد للمشروع النهضوي العربي الذي بدأ يتبلور (كما أشرنا سابقاً) أن ينهج نهجاً أكثر واقعية وأكثر تطلعاً وعمقاً لحاضر جديد ومستقبل زاهر.

-حول مؤشري

التمايز:

المسرح كما نعلم هو نبت /ديمقراطي/.. لابد أن يتوفر له مناخ التنوع والتعدد لأنه يعكس حركة المجتمع..(9)..

((فإذا كان المجتمع أحادي النظرة، بهت المسرح وانزوى وربما ذبل واضمحل، ونمت مكانه أنواع أدبية أخرى. أما إذا كان نتاج مجتمع ديمقراطي أو – على أقل تقدير – ليبرالي، نما وازدهر، كما كان حاله في مجتمع "أثينا" الديمقراطي الفريد، في حين ذبل عند القدماء المصريين لارتباطه بالطقس الديني (السري).. فكان المسرح لذلك ((نتاج الخاصة وليس نتاج العامة).. في هذه الفترة كانت المعالجات الفنية المسرحية تستمد أصولها الفكرية من أفكار رواد النهضة، وكذلك كان لابد لرواد الإصلاح من مناقشة القضايا الهامة التي كانت تعيق التغير الاجتماعي مثل الحريات العامة وحرية المرأة حتى لا يقف المجتمع على ساق واحد وهنا يكمن السر من أسرار ضعف المسرح، (وهو أن يقوم الرجل بدور المرأة على خشبة المسرح).. لقد تتابعت الأحداث وشق الفكر الليبرالي طريقه بصعوبة، نتج عنه ظهور جيل من الرواد تحدثوا عن المرأة العربية بشكل جريء كما في مؤلفات أحمد فارس الشدياق وآخرون.

وتوالت الأحداث الفنية نتيجة للواقع الجديد ونتيجة لاقتناع قطاعات كبيرة من المجتمع بضرورة التغير فظهر لأول مرة، اسم الممثلة "تهدية سلام" في إعلان المسرحية..(10).. ثم توالت بعدها الأسماء وعملت المرأة في التمثيل. كما خرجت المرأة للعمل، والثورة أيضاً ضد المستعمر، بل ناصرها بعض رجال الدين وعلى رأسهم /الشيخ محمد عبده/ وكان لقاسم أمين ورفاقه السبق في دعوة تحرر المرأة وتطوير القوانين الخاصة بالأحوال الشخصية للمرأة، والنهي عن تعدد الزوجات وحرية التعليم.. الخ.

مصر كانت تحتضن التجارب الثقافية العربية التي استقرت فيها نتيجة للأوضاع السيئة التي عانى منها المثقف العربي.

في هذا المناخ الجديد شهدت إبداعات كثيرة في كل أنواع المسرحية بل تأسست في هذه الفترة المدارس الأدبية والمذاهب المختلفة الذي أثمر صراعها وحوارها /عبر وسائل التعبير الحديثة/ نهضة فكرية وأدبية وفنية، وخاصة فترة ما بين الحربين. ولعل المسرح بشقيه الشعري والنثري، كان أكثر تألقاً من الأجناس الأدبية الأخرى عبر حلقاته المتطورة والمتصلة بتراثنا من ناحية ومنجزات العصر من الناحية الثانية/.. (11).. مسرح شوقي الشعري ومسرح عزيز أباظة وعلي أحمد باكثير وعدنان مردم بك وآخرون.. وكذلك فعل المسرح النثري الذي استلهم التراث وقد تمت هذه الخطوة بنجاح على يد/.. (12).. توفيق الحكيم وباكثير وآل تيمور ومن سار بعدهم

مآخذ

على مسرح ما بين الحربين:

رغم أ نّ هذا المسرح قد ارتقى بالنص وتنقل

بـه علـى مستوى الزمـان (القديم والوسيط والحديث وعلـى مستوى المكـان (القصـور، سـاحات الحـرب، الصـحراء، الجبال، المقاهي، البيوت.. الخ).

ورسم لكل زمان ومكان طباعه، وأحواله وما يناسبه (من ديكورات وأدوات) إلاّ أن هناك بعض العيوب بدت واضحة فمثلاً المسرح الشعري نلحظ فيه العناية الزائدة في استكمال الأوزان، والبحور، استمدها من الصيغ التقليدية الشائعة في الشعر الغنائي العام ونلاحظ ظهورها في المسرحيات الأولى لشوقي كما في مسرحيتي /ورقة الآس وداسياس/ الأولى عربية تدور حول حب "النضيرة" ابنة ملك العرب لقائد الفرس سابور، والثانية فرعونية تدور حول حب حماس المصري لداسياس الأميرة اليونانية. وهذا العيب تجاوزه شوقي فيما بعد، ونلمس هذا العيب أيضاً عند عزيز أباظة الذي خطى خطوات شوقي الأولى ولكنه أدرك هذا العيب أيضاً وتجاوزه في مسرحياته التاريخية الشعرية فيما بعد /هنا لابد من التنويه أو الإشارة إلى أن شوقي لم يستطع أن يحقق مسرحاً تراثياً يتجاوب مع المعطيات المعاصرة التي أفرزتها ثورة 1919 بشكل واع /رغم أن مسرحياته في وقتها كان لها بريقها الخاص وحضورها المميز.

ثمة عيوب بدت واضحة في المسرح الشعري لعنايته الزائدة في استكمال الأوزان والبحور التقليدية.

ومن مسرحيات أباظة.. (13).. نذكر منها /قيس ولبنى/ عام 1943- ومسرحية /العباسة/ 1945- ومسرحية /عبد الرحمن الناصر/ 1947- وعيب آخر يتجلى بطول الحوار حتى يبلغ حد القصيدة، وهذا يبعث الملل ويزيد في بطء الإيقاع المسرحي هذا على صعيد النص المسرحي الشعري أما النص النثري فقد طغت عليه السردية المباشرة والذهنية المسرفة وعدم التنسيق الخارجي للحوادث والتركيز على الوقائع التاريخية كما حدثت فعلاً ودون تحوير أو تغير في طبيعتها وهذا يقترب أحياناً من الموقف السكوني للتراث.

العيب الثالث ويكمن ضمن قالب استمرار التبعية للمسرحية الغربية (الاقتباس).. وخاصة في الثلاثينيات من هذا القرن ويمثله "فرح أنطون" قائد الحركة..(14).. إن زيارات أنطون إلى الغرب أدت إلى حضور فكرة التمايز الحضاري بين الغرب والعرب في ذهنه كفكرة متسلطة على توجهاته وإسهاماته في مجال المسرح.

فهو ينبهر بتفوق الغرب الحضاري ويدرك تخلف الشرقيين، وقد أرجع فرح أنطون أسباب التخلف إلى /عدم الرقي فكراً وعملاً على مستوى الفرد- حب التسلط والرئاسة والسياسة- تعدد العناصر والمذاهب- البغض بين النفوس- الاستعمار الذي يحول دون إصلاح شؤوننا- التربية والتعليم في المدارس الخاصة والحكومية.. الخ وقد أدت حركة الترجمة والتعريب التي بدأها أنطون إلى حركة التمصير على مستوى العامي في مصر وهذا ما أضرّ مؤقتاً بفكرة استتبات الظاهرة الفنية من البيئة المحلية وعلى كافة المستويات. التي تعامل معها النص المسرحي /تراثي أو واقعي/..

فترة ما بعد الحرب الثانية / مرحلة البحث عن الذات/:

تعتبر المرحلة الممتدة بين /1952-1995/ تحديداً الأهم في مسيرة النص المسرحي العربي لخصوصية هذه الفترة وحساسيتها الشديدة وخطورتها. ما إن سكتت مدافع الحرب الثانية ونالت بعض أقطار الوطن العربي استقلالها، إلا وابتليت بإسفينٍ دقّ في خاصرتها فكانت النكبة وضياع الأرض وخسارة العرب لحربهم الأولى في تاريخهم المعاصر، ومع هذا تعاظمت تيّارات المد

الماركسي والديني /إخوان المسلمين/ ومن ثم المد القومي العربي رغبة بالوحدة وخاصة بعد حرب السويس /1956/ فكانت الوحدة بين مصر وسورية ثم فشلها وفي الوقت ذاته لم تستطع الحكومات الإقليمية الشعاراتية في شد الجماهير إليها فقامت بعزلها وربطها بأحلاف استعمارية لحماية سلطتها، سرعان ما أخفقت وكشفت عجزها أمام جماهيرها بعد نكسة حزيران 1967 فعبّرت عنه بالقمع والملاحقة والاعتقالات ومن ثم مواجهة التحديات والانكسارات المتتالية التي أصابت الواقع العربي الراهن في صلب علاقاته /الحرب الأهلية اللبنانية، واجتياحه من قبل الصهاينة، 1982م وحرب الخليج الأولى والثانية وتزداد القتامة في لوحة التضامن العربي وتدخل المنطقة مرحلة ضبابية مرعبة حيث تتواصل الأزمات في الواقع العربي الراهن وتتسع وإلى يومنا هذا، هذه المعطيات وبكل أبعادها ساهمت إلى حد كبير بولادة يقظة عربية ثانية اتسمت بالنزوع إلى التحرر من الهيمنة الأوروبية بشتى مظاهرها ومن بينها الهيمنة الثقافية. ففي مجال المسرح تتالت محاولات التأصيل في المسرح العربي سواء بالبحث عن مضامين عربية عبر التراث أو غيره بطريقة فنية، إيحائية كانت أم رمزية هدفها خدمة الحاضر والمستقبل. من هذه المحاولات، نداء /يوسف إدريس/.. بالعودة إلى مسرح السامر الذي عرفه أبناء الريف والمدينة في مصر وتطويره ليفرز شكلاً مسرحياً كمنطلق لتطوير المسرح العربي في مصر وجعله أصيلاً وتنطلق دعوة "إدريس" هذه من إيمانه بقول جوهري: /..(15).. إن الفن ظاهرة إنسانية اجتماعية لابد لإنتاجها من بيئة معينة تتبع شعباً معيناً وتنتج من أجل ذلك الشعب. وهو بذلك ضد اقتباس الظاهرة الفنية، بل يرى ضرورة استنباتها من البيئة المحلية. يقول "إدريس" بخصوص ذلك: (16)../ لابد للفن من أرض ينبت منها، وأن يكون أولاً موجهاً إلى سكان هذه الأرض/.. وعن المسرح العالمي المعروف يقول عنه: ..(17)../ إن هذا الفن أساساً فن أوروبي نابع من الشعوب الأوروبية وموجه لها، بحيث إذا عزلناه عن أوروبا التي أنتجته لفقد تأثيره وفنيته تماماً. لأن كل فن هو نتاج شعب أو شعوب تحيا في بيئة معينة وذات مزاج وتكوين نفسي معين بحيث لابد أن يتطابق الفن مع المنتج (الشعب) أو الفنان النابع من هذا الشعب../ و"إدريس" مقتنع تماماً إنه مهما غيرنا وطورنا وبدلنا في المسرح الأوروبي فستبقى طبيعته أوربية بعيدة عنا ولن تندمج معنا ../..(18).. وبناء عليه فإن هذه الدعوة التي أطلقها "إدريس" هي دعوة صادقة للاستقلال عن التبعية للمسرح الغربي، وإن كانت هذه الدعوة لم تحقق الاستقلال الثقافي للمسرح كما يرى الباحث "مفيد حوانمة"..(19).. وهذه الدعوة لا تعني بأي حال رفض المسرح الغربي بل إيجاد مسرح عربي مستقل يساهم جنباً إلى جنب مع التيارات الحضارية الغربية. والمحاولة الهامة أيضاً والتي دعا إليها "توفيق الحكيم" إلى (فن الحكواتي) أو قالبنا المسرحي: وتعني /تبني صيغة مسرحية عربية جديدة عن طريق استنطاق فنون العرب الأصيلة والتي ترجع إلى ما قبل جيل الرواد (أي ما قبل التبعية). ولا يختلف الحكيم عن "إدريس" في تقييمه لتبعية المسرح العربي للغربي فهو يعي أن المسرح العربي قد نشأ وترعرع في أحضان المسرح الغربي وهو مؤمناً بإعطاء الصفة الشرعية للتبعية الغربية للمسرح العربي ويبرر ذلك بما يتفق مع انتمائه الغريزي ودفاعه عن منجزاته المتأثرة بالتبعية الغربية فكرياً..(20).. وهو بهذا عاش صراعاً فكرياً.. هل ينطلق من النموذج اليوناني القديم ليكون معاصراً..؟ أم ينطلق من التراث العربي لتحقيق الخصوصية والأصالة..؟ وتستمر

تعتبر المرحلة الممتدة ما بين الخمسينيات والتسعينيات هي الأهم في مسيرة النص المسرحي العربي لخصوصيتها وحساسيتها وخطورتها.

*إن الفن ظاهرة إنسانية اجتماعية لابد لإنتاجها من بيئة معينة تتبع شعباً معيناً وتنتج من أجله.

المحاولات وأجيال درامية عربية تتابع التصدي والبحث المتواصل عبر التراث أو غيره بطريقة فنية إيحائية (كما أشرنا سابقاً).. هدفها خدمة الحاضر والمستقبل.. يقول "حسين مروه" أبرز المبدعين العرب من الاتجاه الواقعي: /.. إن لجوء الدراميين العرب إلى التراث له ما يبرره فنياً، ذلك أن هذه العملية إنما تؤكد سعيهم الحثيث نحو التأصيل.. هذا التأصيل يعطيهم صفة الحداثة، إذ لا حداثة حقيقية إلاّ في الارتباط في التراث.. (21).. وتستمر المحاولات بعد يوسف إدريس والحكيم فتحاول مجموعة أخرى تبني هذا الخط مثل علي الراعي في دعوته "لمسرح الارتجال" وكذلك فعل "سعد الله ونوس" في دعوته إلى المسرح المفتوح (التسيس) ودعوة الاحتفاليين في المغرب.. (جماعة المسرح الاحتفالي) ..(22) وجماعة السرادق والفوانيس في مصر وجماعة الحكواتي (روجيه عساف في البنان).. وغيرها من المحاولات بيد أن هذه المحاولات تباينت فيما بينها من حيث الجدية في طرحها لتأصيل ظاهرة المسرح في أدبنا العربي، ولازالت المحاولات جادة ومستمرة ولازالت الطريق طويلة.

التراث بين الأصالة والمعاصرة في المسرح السوري:

الآن وقد جاوز المسرح العربي من العمر المديد الـ /150/ سنة في بلاد الشام بدء من تجارب الرواد أمثال /مارون النقاش/ 1847م في بيروت والتجربة الهامة أيضاً للمؤلف والمخرج والملحن ومصمم الرقص (السماح).. أحمد أبي خليل القباني 1867م في دمشق/.. ثم انتقال هذه الولادة من بلاد الشام إلى مصر ثم إلى سائر البلاد العربية. في كتاب/المسرح السوري منذ أبي خليل القباني إلى اليوم/ للكاتب والباحث عدنان بن ذريل والذي يتحدث فيه بإسهاب عن فضل الفنانين والموسيقيين الذين أغنوا تجربة المسرح في سورية وكافحوا من أجل أن يقوم نشاط مسرحي، إلى أن قررت الدولة أن تنشأ مسرحها وتدعمه وتموله في عام /1959/ 1960.. ويصر ابن ذريل في كتابه حين تحدث عن النهضة المسرحية التي أعقبت إنشاء المسرح القومي في سوريا حيث قال: /ما كان لينهض هذا المسرح لولا جهود الفنانين الجادين، الذين كانوا يعملون في إطار النوادي والمدارس، إلى جوار العروض التي كانت الفرق التجارية تقدمها أثناء حياة القباني وبعد رحيله/..(23) وهي عروض لا يخفي الكاتب استخفافه بها، فهو يشير على أنها من العوامل التي ساهمت في إعاقة تطور مسيرة المسرح السوري. ويتضح من استعراض "ابن ذريل" لتاريخ المسرح السوري، أنه كانت ثمة فنون شعبية مسرحية رائجة قبل وأثناء وبعد فترة الانتداب الفرنسي مثل (فن القراقوز ورقص السماح) والفصول التمثيلية الأخرى وكانت تقدم في المقاهي ودور السينما. وثمة مقاه للحكواتي وللقراقوز وأخرى للصراع والمنافسة (حكا يا السير الشعبية عنترة والزير سالم والأميرة ذات الهمة..) ومقاه أخرى للسيف والترس والرقص.. فإلى جوار فن القراقوز كان الفنانون المسرحيون الشعبيون من أمثال (جورج دخول) يشاركون في عروض مسرحية منوعة في المقاهي والمسارح وكانت هذه العروض تتألف من الغناء وخاصة القصائد ومن الرقص الشرقي مع غناء من الراقصة الأولى ثم يأتي الفاصل الفكاهي الذي يقدمه (جورج دخول) الذي ذاع صيته بشخصية المهرج وكانت هناك نمر فكاهية تقدم بين فصول الروايات التمثيلية مثل نمرة (البوسطجي ومقالبه، ونمرة المهراجا وعشيقته، وتعتمد هذه النمر على سوء التفاهم

واللعب بالألفاظ/ اللهجة الشامية/ كما تعتمد على الحركات التهريج والإضحاك) ومن الرقصات التي كانت تقدم كنمر (رقصة البالصة) وهي رقصة تقدمها راقصة بين صفوف المتفرجين وليس على المسرح ومن ورائها ممثل هزلي يقلد حركاتها بشكل مضحك. وعلى النقيض من الأستاذ عدنان بن ذريل نجد الدكتور /أحمد سليمان الأحمد/.. (24).. حين يتحدث عن النشاط المسرحي الشعبي في سوريا قبل 1959، إذ يقول:

إن مسرح ما قبل الستينيات، كان مجرد نصوص أدبية، كتبها أصحابها للتعبير عن أنفسهم في قالب المسرح، دون أن يكون لديهم فرصة جدية كي تعرف أعمالهم طريقها إلى التنفيذ. بعد ذلك يعدد عدداً من هذه المسرحيات. هذا الكلام فيه الكم من التجني، فهو صحيح في إطار المسرح المقروء والمفرط بالذهنية وهذا طبيعي وشأن أكثر النصوص المسرحية العربية التي سادت ما بين الحربين وخاصة تلك التي كانت تعالج قضايا اجتماعية بحتة وذات طبيعة (قدرية وجدانية خصوصية أحياناً).. (25).. أما تلك التي كانت تعنى بالتراث لا يصح على بعضها على الأقل قول ذلك.. بعض أعمال "عدنان مردم بك" الشعرية "وخليل هنداوي" النثرية.

وقد حدد فرحان بلبل في كتابه "المسرح العربي في مواجهة الحياة/.. (26).. والذي استمد عناصر أساسياته من حركة المسرح السوري على مستوى البحث النظري وتطبيقاته على المستوى العملي، حدد المحاور الرئيسية الأساسية التي دارت في فلكها أفعال المسرحيات التي كتبت بعد الحرب الأولى وحتى نهاية الخمسينات فهو يقول عن ذلك: / إذا كان المسرح قد بدأ يصبح أدباً مسرحياً منذ ما بعد الحرب الأولى، فإن المرحلة الأولى منه -وهي تنتهي في آخر الخمسينيات- هادئة نسبياً في معاركها الفنية والفكرية. ثم اتخذ منذ بداية الستينيات شكل الضراوة السياسية، فتنوعت مذاهبه وتعددت رؤاه الفكرية/.. وهذه المحاور هي:

1- المحور الاجتماعي: ومنه ظهرت كلمة المسرحية الاجتماعية ويتناول المشاكل الاجتماعية التي نشأت في ظل المفاهيم البرجوازية الجديدة (كعلاقة الرجل بالمرأة والحب والزواج وتداخل الطبقات والطموح نحو حياة أفضل وكل هموم الإنسان البرجوازي الكبير والصغير. فالكبير بدأ يصنع لنفسه إطاراً اجتماعياً مهيباً يشبه إطار الإقطاعي القديم. والصغير أخذ يهاجم هذا الإطار بحجة الانفتاح الاجتماعي والإنساني.
2- محور سياسي وطني (المسرحية القومية).. ويتناول محاربة الاحتلال الأجنبي وأيد بسذاجة وعفوية، الثورات العربية التي قامت في أقطارها.
3- محور ذهني فكري أو (إنساني) ويتناول بعض المشاكل الفكرية أو الفلسفية..

الشيء المهم في هذه المحاور كما يقول بلبل: أنها كانت منفصلة عن بعضها فالمسرحية إما اجتماعية أو قومية أو فكرية.. والعودة إلى ما كتبه خليل هنداوي ومراد السباعي ومن ثم مصطفى الحلاج في بداياته يؤكد ما ذهبنا إليه(27) فمثلاً اهتم مراد السباعي بالجانب الاجتماعي والذهني على شاكلة توفيق الحكيم وسار "الهنداوي" في المحاور الثلاثة بينما مهّد الحلاج للمحور السياسي (الثوري) كما في مسرحيتيه (القتل والندم/ والغضب) ويبقى حال المسرح السوري هكذا حتى مطلع الستينات حين ظهرت بوادر نهضة مسرحية واضحة..

في عام (1959) بدأ العرض المسرح الفعلي

لابد للفن من أرض ينبت منها وأن يكون أولاً موجهاً إلى سكان هذه الأرض.

مسرح ما قبل الستينات كان مجرد نصوص أدبية كتبها أصحابها للتعبير عن أنفسهم في قالب المسرح.

الأول على أيدي شباب عادوا تواً من فرنسا وهم رفيق الصبان، وشريف خزندار اللذان كانا قد تدربا على أيدي الفنانين الكبيرين (جان لوي بارو، وجان فيلار).. فأخذا يقدمان نماذج مسرحية عالمية، محاولين وضع أسس أساسية لثقافة مسرحية واعية ولم تلبث الدولة أن أسست فرقة ا لمسرح القومي عام 1959– مستعينة بالصبان وفرقته التي أسسها بعد عودته وأطلق عليه اسم (ندوة الفكر والفن) ومستعينة أيضاً بجهود المخرج الشاب "هاني صنوبر" الذي درس المسرح في أمريكا. وسرعان ما رفدا الفرقة القومية شباب درسوا المسرح في المعهد العالي للفنون المسرحية في القاهرة أمثال/ علي عقلة عرسان، أسعد فضة، /.. وبهذا بدأ تكوّن الطاقم الفني للمسرح في سورية وينتظر المبدع المؤلف الذي ينتظر منه أن يكتب نصاً للخشبة. ولعل التجربة الأكثر أهمية في مسيرة النص المسرحي في سوريا، هي التجربة الممتدة بين /1959م/ و /1995م/.. وأهميتها تنبع من أنها الأكثر خصباً وتميزاً على صعيد التأليف المسرحي (هذه التجربة برأيي لم يواكبها تطور على مستوى العرض المسرحي.. لماذا؟ سنحاول الإجابة عليه أثناء الحديث عن النص المسرحي المحلي السوري وأسباب عزوف العديد من المخرجين عنه.

–في القطر العربي ومع إيماننا الكبير بأن المسرحية العربية السورية هي جزء لا يتجزأ من المسرحية العربية في كل أبعادها وظروف تطورها، وإن اختلفت هذه الظروف تبقى محدودة في إطار التجارب طالما أن المسرح العربي مازال يبحث عن خصوصية.

–في سورية وحتى لا يظن عند البعض وخاصة البعيدون عن الواقع المسرحي أن التوجه التراثي أحادي الجانب مركب (تراثي تقليدي وتراثي معاصر) هو السائد بل هناك وجه آخر أو نموذج آخر يجمع بين ماهو صدامي مباشر يستفيد من الأحداث الراهنة وماهو رمزي أو قريب من الرمز (الواقعية الراهنة) وهذا النموذج، يكاد يكون الأغلب والماثل في حياة النص المسرحي السوري.. (28).. في هذه الحالة –الصدام مع الأحداث– لا يجد الكاتب المسرحي أي متسع من الوقت ليسقط أحداثه المعاصرة على هياكل التراث، فيلجأ إلى معالجة الحدث دون أي وسيط أو وسيلة يمدها بينه وبين الحالة المعالجة. ومن النصوص الكثيرة التي نحت هذا المنحى.. نذكر بعض نصوص الكتّاب/ فلسطينيات، وعراضة الخصوم وغيرها لعلي عقلة عرسان. وقع المأساة (القضية، الهزيمة، الضياع) فيها كان كبيراً على الإنسان العربي والواقع الراهن المعاش. سعد الله ونوس حفلة سمر من أجل(5) حزيران التي أسقط أحداثها مباشرة على الواقع وبعض أعمال مصطفى الحلاج/ الدراويش يبحثون عن الحقيقة واحتفال خاص لدرايسدن وأعمال عديدة لوليد إخلاصي/ اليوم أسقطنا طائرة الوهم والليلة نلعب.. الخ/ ومسرحيات أخرى لمحمد الماغوط، وليد مدفعي، عبد الفتاح قلعجي، محمد أبو معتوق، مصطفى صمودي، مصطفى حقي فرحان بلبل، رياض عصمت، وليد فاضل، علي سلطان، مراد سباعي وعدنان مردم بك وخالد محي الدين البرادعي وجهاد الكاتب ونجم الدين السمان وأحمد يوسف داود والأب الياس زحلاوي..(29).. هذه الأسماء وآخرون معهم معروفة، في حياتنا المسرحية والذين أثروا المكتبة المسرحية العربية والمسرحية السورية بمؤلفاتهم.

../.. ويجب هنا أن لا يغيب عن الذهن أنّ ثمة محاولات أخرى، حاول بعض كتّاب المسرح نهجها، مثل تجارب المسرح الطليعي على مستوى النص وهي مجرد محاولات ذات طابع فردي لم تبلغ سن الرشد لتأخذ مكانها الطبيعي في حركة

التطور العام للمسرح وقد برع في هذا النهج الفردي المسرحي/ عبد الفتاح رواس قلعجي/ وقلة من الكتاب حاولوا التجريب أيضاً والملاحظ أن مثل هذه المحاولات لم تأخذ طريقها إلى المنصة إلاّ في حدود ضيقة جداً وعلى مستوى القومي تحديداً، /بعض أعمال وليد قوتلي- وفواز الساجر/ والسبب في ذلك يكمن في حداثة هذه التجربة أولاً والخوف من التصدي لها يتطلب جرأة وفهماً صحيحين لها وهذا ثانياً، أما ثالثاً فيعزى لطبيعتها الفردية والرفض الأولى لها من قبل النظّارة (جمهور المشاهدين) الذي لم يعتد على أسلوب طرح أفكارها وأفعالها وتعامل شخوصها على مستوى الفعل أو الحدث وفي ابتعادها عن الواقع تارة وميلها للعبث أو الرمز، أو في تعاملها مع أدواتها (العمل على التقنية) تارة أخرى.

إن أي إبداع أدبي نثراً كان أم شعراً في المسرح يحمل خصائصه وبنيته البيئية أو التاريخية أو مصيره الإنساني.. هو كشف يحتاج إلى رؤية تتخطى المألوف والثابت وترى كل ذلك من منظور الصراع والتحول وتفجير الساكن وتحويله إلى حياة.

والعرض المسرحي في سورية مصاب بداء إدارة الظهر عن المحيط، وتنفيذ العرض المسرحي، بالاستهداء بنصوص هي على الغالب مترجمة، لا تتقاطع مع همومنا أو قد تتقاطع معها، ولكن لا تحمل خصائصها.. إن عرضاً بانورامياً لواقع المسرح القومي في سورية مثلاً يرينا ما يلي:

إن مجموع عروض المسرح القومي بين عام 1960-1990م بلغ بحدود الـ 130 عرضاً مسرحياً تقريباً موزعاً على الشكل التالي:

- **عروض محلية.. (32) عرضاً محلياً.**
- **عروض عربية.. (20) عرضاً عربياً.**
- **عروض النص المترجم..(76) عرضاً مسرحياً.**

وهكذا نجد بلغة الأرقام أن عروض المسرح الأجنبي المترجم تشكل النسب التالية:

-2.5 إلى 1 من العروض المحلية.

-4 إلى 1 من العروض العربية.

ماذا يعني هذا المؤشر؟!.. قد لخص بلبل في كتابه /المسرح العربي المعاصر../ المآخذ على المسرح القومي في النقاط التالية: ..(31)..

1-عجزه عن جر الجماهير إليه.

2-حياديته حيال القضايا الملحة في حياتنا الاجتماعية.

3-اهتمامه بالمسرح الأجنبي أكثر من المسرح المحلي أو العربي (كما لاحظنا سابقاً).

4-عدم وجود خطة واضحة له في انتقاء مسرحياته بحيث يترك الأمر لأذواق المخرجين الذين ينتقون ما يناسبهم دون أن ترتبط هذه الأعمال بخيط ناظم ذي هدف محدد..

في الآونة الأخيرة بدأ بعض المخرجين الشباب الذين وعوا ضرورة الالتفات إلى النص المحلي أو العربي في إطار الجهود المبذولة والبحث الدائم والمشترك مع الكاتب المبدع لتحقيق مسرحية عربية أصيلة ومعاصرة تنطلق من التراث أو من غيرها. من المخرجين الذين أبدعوا عروضاً تراثية عربية محلية، د.عجاج سليم في (الغول- الجزء الأول والثاني) ومسرحية (يوم في زماننا) ود.ثامر العبيد في (ماء السمر مر) ومسرحية
عن نص (سليمان الحلبي) وإيليا
رض قومي حلب (دستة ملوك
وعروض مسرحية أخرى نفذها
ض طلابية جامعية المسرحي
شبيبة (المسرح المدرسي) مثل

إذا كان المسرح قد بدأ يصبح أدباً مسرحياً منذ ما بعد الحرب الأولى فإن المرحلة الأولى منه هادئة نسبياً في معاركها الفنية والفكرية.

فرقة شبيبة القامشلي المبدعة في عرضها الهام (سليمان الحلبي) من إخراج وليد العمر، وعروض مهرجانات المحافظات بعض عروض فرقة المسرح الوطني) في حماة مثل (مغامرة رأس المملوك جابر) وهي من إخراج سمير الحكيم وأعمال المسرحي فرحان بلبل الكثيرة وفرقته العمالية والمسرحي حسن عقلة في (حلاق بغداد) ووليد فاضل (اليسار ملكة صور) والهاشمي والخواجة وآخرون في حمص وسليمان شريبة في مسرحية (جحا باع حماره) ود.إسماعيل بصل ومحمود القيم في مسرحية (سهرة مع سعد الله ونوس) وآخرون في اللاذقية وفي طرطوس (أعمال المخرج نضال حمود وزملائه) هؤلاء جميعهم هواة أخذوا على عاتقهم الانتصار للتراث والعمل عليه..

ولابد أن نلفت النظر هنا لبعض الأمور أو الأسباب التي أراها هامة والتي تقف عائقاً في وجه النص المحلي في وجهيه الأول والثاني قبل الشروع في دراسة التراث (الوجه الثاني) للنص المحلي. إنّ العرض المسرحي إن اعتمد النص المحلي، فالنصوص المحلية وفي معظم ما أنتج منها، تقوم على حالات افتراضية، تلامس الواقع ولكنها لا تستطيع خدشه بعمقه وصلب علاقاته وهذا يعود لأسباب عديدة يمكن الإشارة إليها باختصار:

أولها: العقل المقموع والخوف من التصدي بجرأة لإشكاليات يتطلب التصدي لها بالإضافة إلى الوعي قدرة كبيرة على المواجهة بكل ممنوعاتها..

ثانياً: المحرّم (وخطر التناقض بين عالمين لا يتفقان) القداسة أولا قداسة..

ثالثاً: الفضاء (الحرية).. لأن المسرح أصلاً نبت ديمقراطي /كما أشرنا سابقاً/..

رابعاً: التراث والقراءة المعاصرة له على أن تكون القراءة من الداخل /أي تحطيم الأبعاد الفكرية إلى وحدات يسهل جمعها بشكل يتناسب وروح المعاصرة للحدث المراد العمل عليه إسقاطاً أو رمزاً وخارج إطار السكون على مستوى الفعل أو الحدث. هذه الأسباب وغيرها كانت قد وقفت حاجزاً في وجه التطور المسرحي العربي والمحلي السوري خلال مسيرته الطويلة.

❑❑❑

الشخصيات الأجنبية

في المسرح العربي المعاصر

د.أحمد زياد محبك

تمهيد

إن ظهور الشخصيات الأجنبية في أدب شعب ما هو نتيجة لما بين هذا الشعب وغيره من الشعوب من صلات، أياً كان نوعها أو مستواها أو طبيعتها، وإن درس الشخصيات الأجنبية في أدب شعب ما يساعد على معرفة ذلك الشعب، وفهم نمط تفكيره، وطريقة إدراكه للعالم، وأسلوب عيشه فيه، ونوع العلاقة التي يقيمها مع الشعوب التي تعيش معه في العالم الذي يعيش هو نفسه فيه.

**أول نماذج الشخصيات الأجنبية في المسرح العربي المعاصر هو نموذج الأوربيين البيض في القرن الثامن عشر.*

وقد تكون الصورة التي يقدمها شعب في أدبه عن الشخصيات الأجنبية قريبة من واقع تلك الشخصيات أو بعيدة، أي إن الصورة قد تكون صادقة أو غير صادقة في تمثيل تلك الشخصيات، ولاسيما التاريخية منها، ولكن هذا كله ليس مهماً، وإنما المهم هو الصورة نفسها، وما تحمل من دلالات على الشعب الذي قدمها، والشعب الآخر الذي تنتمي إليه تلك الشخصيات، وما بين الشعبين من صلة.

وواضح بعد ذلك أن درس الشخصيات الأجنبية في أدب شعب ما هو أحد الموضوعات الرئيسة في ميادين البحث في الأدب المقارن، وإن كان مثل هذا الموضوع لم يلق إلى الآن من الاهتمام ماهو جدير به.

ومن الممكن الزعم أن الشخصيات الأجنبية في المسرح العربي المعاصر لم تدرس إلى الآن، بل لعل الإشارة إليها لم تتم في أي بحث سابق.

ولقد كثر ظهور الشخصيات الأجنبية في المسرح العربي المعاصر، وتعددت نماذجها، واختلفت، كما تعددت أشكال رؤيتها، وتنوعت، وسوف يتم درسها في هذا البحث من خلال هاتين الزاويتين: النموذج والرؤية، وستخص كل زاوية بقسم، ثم سيفرد قسم ثالث للنتائج العامة.

القسم الأول

نماذج الشخصيات الأجنبية

1-نموذج

الأوربي النخّاس:

وأول نماذج الشخصيات الأجنبية في المسرح العربي المعاصر، هو نموذج الأوربيين البيض في القرن الثامن عشر الذين غزوا إفريقية، وسلبوا السود حرياتهم، وساقوهم عبيداً إلى سوق النخاسة، يسخّرون الرجال في الخدمة، ويستمتعون بالنساء، ويكون مصير هؤلاء وأولئك بعد ذلك كله القتل.

وتمثل هذا النموذج مسرحية "سولارا" (1969) للشاعر محمد الفيتوري (السودان)(1).

والمسرحية تصور أسر الحسناء "سولارا" واختصام البعض فيها، وانتهاء أمرها إلى من يدفع أكثر، وهو "إدجار" الذي يتودد إليها، على ظهر السفينة المغادرة إلى أوربة، ويزعم أنه يحبها، ولكنها ترفض الاستسلام له، فيضربها بالسوط وينال منها وطره، ثم تثور عاصفة بحرية، وتغرق السفينة، وتكون "سولارا" من بين الناجين، ولكنها لا تنجو من نساء قومها، اللواتي يطالبن برجمها، لفقدها عفافها، ولكنها تكشف الثوب عن جسمها، فتظهر فيه آثار السياط، وعندئذ يتأكد للجميع أنها سلبت عفافها كارهة، ثم تقوم الثورة الفرنسية، فيفقد البيض نفوذهم، ولاسيما الموالين للملكية البائدة، ويستوحي السود الثورة الفرنسية، فيعلنون ثورتهم أيضاً على الرق، وتسقط "سولارا" وهي تهتف: "لثمت من أجل الحرية"، فيحملها الرجال في راية الثورة، والنخاسون ينهزمون مولين الأدبار.

النموذج الثاني هو المستعمر المستوطن الذي يغزو بلداً ما فينتقل إليه ويبطل لغته ويلغي عاداته وتقاليده.

وفي المسرحية يظهر "شارلي"، وهو فرنسي أبيض، يعمل في تجارة الرقيق، ولا يرى في العبد الأسود شيئاً من القيمة الإنسانية، ففي أحد المواقف يغضب من عبده، فيضربه بالسوط، ويظل يضربه حتى يغمى عليه، فيطلب من العبيد أن يصبوا عليه الماء، ثم يقول:

قولوا لذاك العبد
إنني أريد ما أريد
وإنني اشتريت روحه بقطعة من النقود
وإنني أرفض أن يموت
وإنني أكرههم جميعاً
وطالما حلمت أنني صنعت من جلودهم
أشرعة تمخر بي جزائر اللؤلؤ والياقوت

(ص36).

أما "مارك"، قائد السفينة التي تحمل السود إلى أوربة، فهو يروي أنه تمتع بامرأتين، من السود، أم وابنتها، ثم ربطهما بحبل، ودلاّهما إلى البحر، حيث تركهما فيه ليلتين، وحين أخرجهما كانتا بقايا جثتين: الأم مزقت وحوش البحر صدرها، وبنتها لم يبق منها غير عظم الرأس واليدين.

وأما "إدجار" الذي اختصم مع أحد زملائه، من أجل "سولارا"، ثم دفع فيها ضعف ثمنها، وأعلن أمام الجميع عن حبه لها، وافتتانه بها، فإنه ما يلبث حتى ينسى ذلك، ثم يعمل فيها سوطه، كي ينال جسدها، وهي كارهة.

إن موقف الأوربيين في المسرحية من السود موقف امتهان للإنسان، وهدر لكرامته، وهو يقوم على سلب الروح والبدن، ويستند إلى إحساس ذاتي بالتفوق، وشعور نحو السود بالتدني، لا لشيء، إلا من أجل اللون، وإذا ما أراد الأوربي أن يرفع من قدر الأسود، لهوى في نفسه، وصفه بأن روح الأبيض قد حلت فيه، وهو ما يعبر عنه

"توماس" في حديثه عن "سولارا"، إذ يقول:

جميلة كأن روح امرأة

بيضاء في إهابها (ص27).

والمسرحية تصور موقف الأوربيين من السود القائم على السلب والنخاسة في حدود القارة الإفريقية، وقبل قيام الثورة الفرنسية عام 1789م، فقط، وتشير بعد ذلك إلى تحرر السود، وإعلان ثورتهم.

وهي بذلك تضيق من حدود الموقف الأوربي، من السود، وتنهيه، مغفلة استمراره في أمكنة وأزمنة أخرى، وبأشكال مختلفة، ليس التمييز العنصري إلا واحداً منها.

وربما فعلت المسرحية ذلك غير قاصدة، بسبب هدفها إلى التعبير عن التفاؤل بإمكان إنهاء الموقف الأوربي من السود، بالثورة عليه.

2-نموذج

المستوطن (المعمِّر) :

والنموذج الثاني في الشخصيات الأجنبية هو المستعمر المستوطن الذي يغزو بلداً ما، فينتقل إليه، ويبطل لغته، ويلغي عاداته وتقاليده، ويسعى إلى تعليمه لغة جديدة، وإكسابه عادات وتقاليد جديدة، ليلغي هويته، ثم يلحقه ببلده.

وتمثل هذا الموقف مسرحية "الجثة المطوقة" (1954-1955) لمؤلفها: كاتب ياسين (الجزائر)(2).

والمسرحية تقدم صورة لمعاناة الشعب العربي في الجزائر من الاستعمار الفرنسي، وهي معاناة متميزة، لم يعرفها شعب آخر، إذ عمل الفرنسيون في الجزائر على سلخ الشعب عن عروبته، بتعليمه اللغة الفرنسية، ونقل الفرنسيين إلى الجزائر، وتوطينهم فيها.

والمسرحية تصور ذلك كله بجرأة، مؤكدة أن الشعب كاد يفقد انتماءه، وينسى هويته، فكأن الآباء ليسوا أبناء الجدود، وإنما أبناء الفرنسيين، ولكن الأحفاد تنبهوا إلى ذلك، وأعادوا ارتباطهم بالجدود.

لقد استعمرت فرنسا الجزائر، ومسخت تاريخها، وقضت على لغتها، ومثلها، وتقاليدها، وعزلتها عن الوطن العربي، ونقلت إليها المواطنين الفرنسيين، وإذا الجزائر في عهد الاحتلال ابنة فرنسا، ولكنها من أب عربي، وهي لابد عائدة إلى أصلها العربي، بفضل ثوارها الأبطال الذين يذكرون لفرنسا جريمتها، ويريدون تطهير أنفسهم، وتطهير بلادهم، وإعادتها عربية الوجه واللسان.

وهو أمر لا يدركه الثوار فحسب، بل يدركه الفرنسيون أنفسهم أيضاً، ولكنهم يكابرون ويعاندون، مخالفين منطق التاريخ وهذا ما ينطق به معترفاً أحد الضباط الفرنسيين فيقول: "انظر إلى تاريخ الدولة النوميدية (الجزائر قديماً)، إنها ليست إلا شمال إفريقيا اليوم، مع الفارق البسيط هو أننا حللنا محل الرومان في مراكز القيادة، لم يكن من السهل في الماضي أن يهزم فرسان نوميديون، إننا نملك اليوم الطيران، وقد قسمت البلاد إلى ثلاث دويلات، ولكن الأرض مع ذلك هي الأرض، لن نستطيع إغراق سكانها بالرغم من أننا استطعنا أن نستقدم عدداً من المعمِّرين (المستوطنين) الأجانب، يفوق أية نسبة وجدت حتى الآن في أية دولة أفريقية، ففي مراكش وفي تونس كما هي الحال هنا ينقلب الرجال (أهل البلاد الأصليون) ضدنا، إنهم يعودون إلى الصراع، بعد أن برزوا من خلال القرون السحيقة، وهم يعضون الرمال ليعودوا من جديد، أولئك النوميديون المهزومون الذين تكتلوا لحملات جديدة ضارية" (ص52-53).

إن كلام الضابط الفرنسي ينم عن نموذج

النموذج الثالث هو أكثر إيغالاً في العدوانية يقوم على حرمان شعب كامل من حقه في الحياة.

مألوف في الشخصيات الأجنبية التي تغزو بلداً، فهو يقدم مثلاً للأجنبي المستعمر، الذي يدرك حقيقة التاريخ، ولكنه يغالط في فهمها، فهو يعرف تماماً أنه في استعماره البلد إنما يكرر حدثاً استعمارياً سابقاً، تعرضت له البلد، من قِبَل دولة معتدية، هو يعرف ذلك، ويعرف أيضاً أن البلد قد خرجت منتصرة، محافظة على شخصيتها، وأن الدولة المعتدية قد دحرت.

ولكنه في تكراره الاعتداء يحسب أنه لن يهزم ولن يدحر، لأنه أكثر تطوراً من الدولة التي جربت من قبل العدوان، فهو يملك أدوات أكثر فتكاً وأذى، ولا يرى في البلد الذي يغزوه إلا أرضاً، لم تتغير، وأن الشعب الذي فيها لم يتغير، وأن الذين يحاولون مقاومته هم أنفسهم الذين حاولوا من قبل مقاومة الدولة التي سبقته إلى الاعتداء، وبما أنه أكثر منها تطوراً، فإن أولئك المقاومين الذين لم يتغيروا لن يهزموه، وسيبقى في البلد إلى الأبد.

ولكن ذلك النموذج للأجنبي ليس مثلاً لكل الأجانب، ولو كانوا غزاة، وما هو في الواقع إلا مثل لبعضهم، وهناك بعد ذلك نموذج آخر، يدرك غير ما يدرك ذلك النموذج ويعرف ما يعرف.

إن في الشخصيات الأجنبية نفسها من يعرف أن فرنسا تعتدي على شعب بريء، وأن الشعب على حق في دفاعه عن نفسه، وتحرير أرضه، بل إن في هذه الشخصيات من ينضم إلى الثوار، ويمد لهم يد العون.

ثمة نموذج المعلم الذي يعطي ما عنده من معرفة وخبرة وتجربة في المستويات كلها فتترك تأثيراً في شخصية أخرى.

إن "مرغريت"، وهي ابنة ضابط فرنسي، مثل واضح للأجنبي الواعي، الذي عرف الحق، فالتزمه.

لقد رأت "مرغريت" الأخضر "جريحاً، وهو أحد الثوار، ورمز للثورة الجزائرية، فحملته إلى منزلها، وعالجت جراحه، واستقبلت في منزلها رفاقه الثوار، ثم انضمت إليهم، ولم تبال مصرع والدها برصاص الثوار أنفسهم.

وما "مرغيت" إلا رمز للفرنسيين الذين تخلوا عن عدوانهم، وانضموا إلى أبناء الشعب الجزائري، ولكن بعد تأخر طويل.

ولذلك فإن "حسن"، أحد الثوار، ينكر على "نجمة" كرهها "مرغريت"، ويوضح لها ظروفها، فيقول: "إنك لتخطئين حين تكرهينها، إنْ هي إلا فتاة غريبة، أُبعدت عن وطنها، وأرغمت على حياة الفراغ والثكنات، لقد عاشت إلى جانب أب لا يعرف الرحمة، فخنق تفكيرها بالتحزّب، والتعصب الأعمى، إنها تنتقل إلى صف الشباب كما ينتقل الإنسان إلى صف الأعداء ماشية على دمها" (ص62).

ولكن الجوقة تدينها، منكرة عليها تأخرها في الانضمام إلى الشعب، فتقول:

"هذه هي الباريسية، روح المدينة المفتوحة، ابنة الجلاد، النبات الشرس الذي ينمو على هامات قتلانا، هذه هي الباريسية، صاحبة الألوف، الغِرّة، هذه هي الباريسية الجاهلة، الغليظة القلب، ابنة الجلاد، لقد تأخرت، تأخرت كثيراً في الانضمام إلى جانب الضحايا، هذه هي الباريسية". (ص76-77).

إن المسرحية تقدم موقفاً للأجانب من أقسى المواقف التي عرفها تاريخ الشعوب، وهو موقف لا يقوم على الغزو فحسب، وإنما يقوم أيضاً على سلب الشعب هويته، وإلغاء انتمائه، بإبطال لغته، وتقاليده، وتاريخه.

والمسرحية تقدم ذلك كله من قلب المعاناة المباشرة، ويكفي دليلاً على ذلك أنها تعبر عن روح الشعب العربي في الجزائر، ولكن بلسان فرنسي.

وهي بعد ذلك كله لا تنسى للشعب الفرنسي

وقوف الواعين منه إلى جانب الشعب العربي في الجزائر، وانضمامهم إليه، ولكن بعد تأخر، كانت المسرحية تتمنى ألا يكون طويلاً.

3-النموذج الصهيوني:

وثمة نموذج ثالث للشخصيات الأجنبية في المسرح العربي المعاصر، وهو نموذج أكثر إيغالاً في العدوانية، يقوم على حرمان شعب كامل من حقه في الحياة، من أجل أن يعيش بدلاً منه، ويتوسع بعد ذلك فيما جاوره، متخذاً إلى ذلك سبيل القتل والإبادة، باستخدام أحدث أدوات القتل، التي يحتمي بها، والتي لا يملك غيرها سوى الضعف والجبن والتخاذل، وحسب ذلك النموذج أن يوصف بأنه النموذج الصهيوني حتى يعرف.

وتمثل هذا النموذج مسرحية "أيها الإسرائيلي حان وقت الاستسلام" (1974) لمؤلفها مصطفى الحلاج (سورية)(3).

والمسرحية تصور طياراً إسرائيلياً أسقطت طائرته في أثناء حرب تشرين سنة 1973 وقد استطاع أن يقفز منها، ويسقط بالمظلة في قرية حدودية، فيلجأ إلى بيت ريفي، يجد فيه فلاحة بسيطة يضطرها إلى تضميد جرح في قدمه، وهو يهددها بقتل وليدها، ثم يهدد أهل القرية المتجمعين أمام البيت بقلتها هي ووليدها إذا ما حاولوا اقتحام البيت، وهو يفكر بعبور الحدود، ولكن الفلاحة تفلح في تخليصه سلاحه، بإقناعه بأنه محاصر ولابد من الاستسلام، ثم تسلمه إلى الرجال على شرط أن يسلموه إلى رجال الأمن سالماً.

إن الطيار الإسرائيلي يطلب المساعدة الإنسانية من الفلاحة وهو يهددها ووليدها بالمسدس الذي يعتصم به، وهو يسخر منها، ومن أفكارها، ومن كونها عربية وفلاحة.

إن الطيار الإسرائيلي يظهر متكبراً مغروراً، ذا صلف واعتداد، يباهي بانتمائه إلى إسرائيل، ويعتز بفكره المتقدم، ويعبر عن شعوره بالتفوق، وإحساسه بأنه الأقوى، كما يعبر عن إدراكه إلى درجة اليقين بأنه لابد من أن يخرج من بيت الفلاحة آمناً، وأن يعبر الحدود بسلام، وهو يفعل ذلك كله غافلاً عن كونه في غير بيته وأرضه وشعبه، بل غافلاً عن كونه عدواً كان منذ قليل يقصف المكان بأطنان القنابل، وأنه الآن أسير في هذا المكان نفسه، ولا يدفعه إلى فعل ذلك كله غير احتمائه بالمسدس الذي يشهره في وجه الفلاحة، ويهددها هي ووليدها به.

ولكن الفلاحة تثبت أمامه، وتؤكد له أنها، وهي المرأة غير المسلحة، قادرة على الصمود، وعدم الاستجابة إلى أوامره، مع قدرتها على تقديم المساعدة الإنسانية، ولكن من غير خضوع، بل إنها تستطيع أن تفهمه أنها لا تخافه، وأنها ترفض غروره وتنكر شعوره بالتفوق، ثم تجعله يدرك إدراكاً لا لبس فيه أنه محاصر برجال القرية ونسائها، وأنه لا سبيل إلى خروجه من المنزل إلا أسيراً أو مقتولاً، وتبرهن له أنها لا تخالف موتها ولا موت طفلها، لأنها تعلم أنه لا يمكن أن يمر حياً من فوق جثتها أو جثة طفلها، فالرجال والنساء في الخارج ينتظرونه.

وعندما يتأكد لدى الطيار الإسرائيلي صواب ذلك كله، يناولها مسدسه بيده، فتلتقطه منه، وتدعو رجال القرية إلى تسلم الطيار، وتسليمه إلى رجال الأمن، من غير أن يمس بأذى.

إن المسرحية تقدم النموذج الصهيوني بوصفه محارباً مغروراً، لا يعرف شيئاً من القيم الإنسانية، وهو متحصن بآلته الحربية، يحسب أنه يستطيع إذلال الآخرين، بل إبادتهم، لكي يعيش

***وهناك نموذج الأجنبي الصديق الذي يرفض الاستعمار ويدين الاستغلال ويكافح من أجل البناء والتحضر.**

وحده فحسب، ولكنه فارغ من الداخل، ولا يملك شيئاً من الإدارة أو القوة أو الذكاء، إذ يتخلى عن آلة الحرب، حين يدرك أنها لن تحقق مأربه، ويستسلم خاضعاً.

ومما لا شك فيه أن المسرحية تعكس شعور العرب بعد حرب تشرين سنة 1973 بقدرتهم على تحطيم أسطورة التفوق العسكري للعدو الصهيوني وسلبه السيطرة بالسلاح، ولكن عناصر المسرحية ومكوناتها الجزئية يمكن أن تعد رموزاً مباشرة وواضحة لواقع تلك الحرب، وقد كتبت المسرحية في أعقابها (نشرت في شهر شباط 1974).

أول أشكال الرؤية هو الرؤية المثالية وتقوم على التصنيف القطعي للشخصيات بين خيِّرة وشريرة.

4-نموذج

المعلم:

وثمة نموذج جديد للشخصيات الأجنبية في المسرح العربي المعاصر، وهو نموذج المعلِّم، والمقصود بهذا النموذج الشخصية التي تعلم، فتعطي ما عندها من معرفة وخبرة وتجربة، في المستويات كلها، فتترك تأثيراً في شخصية أخرى.

وتصور هذا النموذج مسرحية "رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم" (1974)، لمؤلفها نعمان عاشور (مصر)(4).

والمسرحية تصور ابتعاث الشيخ رفاعة رافع الطهطاوي (1801-1973) إلى باريس (1826-1831) وتعلّمه اللغة الفرنسية، وعكوفه على ترجمة كتب العلوم منها إلى العربية، ثم عودته إلى مصر، وعمله مع عدد من أصحابه وتلاميذه في ترجمة العلوم ونشرها في المجتمع، وتطلعه الدائم نحو المعرفة والحرية، على الرغم من كل التحديات التي كانت تجابهه.

وفي مرحلة التحصيل العلمي في باريس، وهي مرحلة يتم استرجاعها فنياً بوساطة المصباح السحري، يظهر "المسيو آكوب" الذي كان يعلم الشيخ رفاعة اللغة الفرنسية، وهو مشفق عليه مما لحق عينيه تعب بسبب الإكباب على المطالعة والترجمة، وهو الذي يوافق على عودته إلى مصر في إجازة مقراً بتفوقه على أقرانه، وسرعة تعلمه اللغة الفرنسية، بل ترجمته الكتب منها إلى العربية.

كما تظهر في المرحلة نفسها "المدام مادلين" ربة البيت الذي كان ينزل فيه رفاعة، وهي تخبره أن خطيب ابنتها رآه في المسرح، وتظنه يتجنب ارتياد دور الفن، ولكنه يرد عليها مؤكداً أنه زار كل المعالم الفنية في باريس، ثم يوضح لها أن الحرية أساس الدين الإسلامي، ولكن واقع المجتمع المتخلف هو الذي حد منها، فيقول:

"آه لو تعلمين، الحرية أصل في ديننا الحنيف، وهي من أقوم مقوماته، لأنه يسوّي بين الخلائق ولا يفرض الطاعة إلا للخالق وحده عز شأنه، حرية أكثر، طلاقة من حريتكم ذاتها، ولكنها حرية عاطلة إلا من المعنى" (ص40-41).

ثم تدعوه إلى حفل تقيمه بمناسبة عيد الحرية ويشترك فيه خطيب ابنتها، والمسيو آكوب أستاذه، فيلبي الدعوة شاكراً.

إن المسيو آكوب في المسرحية هو مجرّد معلم، يلقن رفاعة أصول اللغة، ورفاعة ينطلق بعد ذلك من تلقاء نفسه في المطالعة وترجمة كتب العلوم إلى اللغة العربية، ويتابع مهمته بعد ذلك في الوطن، وهو يسعى إلى نشر المعرفة، يؤسس مدرسة الترجمة، ويعلم أبناء الريف، ويظل يحفظ لأستاذه الذكرى، في احترام وتقدير.

والمدام مادلين في المسرحية مجرد سيدة متقدمة في السن تطلع رفاعة على الأشكال الأولية لممارسة الحرية في الواقع، وهو يؤكد لها

أنه يفهم مبدأ الحرية أكثر مما تفهمه، ولكنه لا يستطيع ممارستها في بلده، ثم يرجع إلى مصر، فيعمل على تحقيق مفهوم الحرية، ما أمكنه ذلك، إذ يعامل تلاميذه باحترام وتقدير كبيرين، وهو يفسح لهم مجال العمل، ويشجعهم عليه، كما يحترم زوجته ويقدرها، ويتيح لها إمكان البروز لأصدقائه وتلاميذه، ويعمل في خدمتها، فيحمل عنها كؤوس الشاي، ويسعى بنفسه إلى تعليم الخادمة في المنزل ويحفظ للسيدة مادلين الذكرى.

وإذن فالمسرحية تصور الشخصيات الأجنبية التي تحمل مفهومات الحرية والعلم، ولكنها تجعلها مجرد شخصيات ثانوية، تحمل من مفهومات العلم والحرية الأوليات والمبادئ البسيطة، وهذه الشخصيات لا تقدم للعربي غير الأسس الأولى، ولكن العربي ينطلق إلى ما وراء ذلك، وإلى ما هو أكثر عمقاً وبعداً.

إن نموذج المعلم في الشخصيات الأجنبية التي ظهرت في المسرح العربي المعاصر نموذج ثانوي، ونادر الظهور، وأقل منه ظهوراً نموذج العالم، بل هو نموذج غائب، وما ذلك إلا لأن الأجانب في علاقتهم مع العرب لم يعطوا النموذج العلمي أو المعلم، وإنما أعطوا على الأغلب نموذج الغازي والمستعمر.

وهو ما تؤكده المسرحية نفسها، إذ يظهر فيها، بجوار نموذج المعلم، نموذج الأجنبي المستبد، فالأجنبي المثقف والمتحرر في وطنه، هو نفسه الأجنبي المستبد في غير وطنه، حيث يقمع حرية الآخرين، ولا يريد لهم التحرر.

إن المسرحية وهي تصور المسيو آكوب والمدام مادلين تشير إلى سيطرة المسيو دي سكورا على مدرسة المدفعية، وقد عينه الخديوي مديراً، وهو لا يخلص في تعليم الطلاب ويضيق على رفاعة، ولا يتيح له فرصة العمل، خشية من منافسته، والخديوي يثق فيه، ولا يثق في ابن البلد رفاعة، مما يضطره إلى تقديم استقالته.

والمسرحية تعبر بذلك عن مشكلة العربي في فجر النهضة، إذ كان يرى الأجنبي يحتل وطنه، أو يرى الحاكم يتعاون معه ويفرضه على ابن الوطن، وهو في الوقت نفسه مضطر إلى أن يأخذ عن هذا الأجنبي العلم والحرية.

وتلك المشكلة ليست ناتجة عن واقع العرب فحسب، وإنما هي ناتجة أيضاً عن واقع الغرب الذي كان يملك وسائل التقدم الحضاري، ويرفع رايات الثورة والتحرر، وفي الوقت نفسه كان يستعمر بلاداً أخرى، ولا يريد لشعوبها شيئاً من التقدم الحضاري، ولا التحرر، بل كان يفرض عليها سيطرته، ويريد لها استمرار التخلف، إن لم يرد فناءها في بعض الحالات، أو إلحاقها به، في حالات أخرى.

الرؤية العاطفية وتقوم على التصنيف القطعي للشخصيات ولكنها ترى بعد ذلك أن العاطفة هي الدافع وراء معظم الأفعال.

5-نموذج الصديق:

وثمة بعد ذلك كله نموذج أخير، وهو نموذج الصديق، ويتمثل في الأجنبي الذي يرفض الاستعمار، ويدين الاستغلال، ويكافح من أجل البناء والتحضر، وهو يقدر العربي ويحترمه، ويتعاطف مع قضاياه، ويتعاون معه في إعمار بلاده وبنائها.

وتمثل هذا النموذج مسرحية "النفق" (1970) لمؤلفها رؤوف مسعد (مصر)(5).

والمسرحية تصور مهندِسَيْن، أحدهما عربي من مصر، والآخر سوفيتي، يعملان في حفر نفق، في منطقة السد العالي في أسوان، وإذا النفق ينهار فوقهما، ويحبسان فيه، ويلقي كل منهما بالمسؤولية على الآخر، ويسترجع العربي في خياله صوراً من مظاهر العسف بالشعب وقهره

وغزوه ويذكر قدرته على تحقيق حريته والخلاص من المستبدين الغزاة، وعمله دائماً في زرع الأرض وبناء البلد، كما يذكر السوفيتي سجنه في معتقل نازي وحفره نفقاً تحت الأرض وفراره منه، ومقاومته النازي، وعودته إلى زوجته وأولاده في الوطن.

ومن خلال إدراك كل منهما لمعاناة الآخر ومعاناة شعبيهما في التصدي لقوى الظلم والغزو والقهر يجد أن نفسيهما متوادّين يلتقيان في الهدف والغاية ليس من أجل إزالة الظلم فقط، وإنما من أجل البناء أيضاً والإعمار.

*والرؤية الواقعية التي تقوم على إدراك الأسباب الحقيقية الفاعلة في الواقع.

وفي تلك الأثناء كان العمال يرفعون الأنقاض ويزيلون التراب المنهار، وعندما يؤكد كل منهما للآخر تقديره وإعجابه، يكون العمال قد وصلوا إليهما، فيخرجان من تحت الأنقاض بسلام.

إن الأجنبي في هذه المسرحية قد يختلف مع ابن البلد في بعض المواقف أو الأفكار، ولكنه يتفق معه في الهدف، وهو محاربة الاستعمار، وبناء الوطن.

لقد عرف إيفانوف مع شعبه الغزو الخارجي، وعانى منه، وقاوم في سبيل دحره، وقاسى من مرارة السجن في معتقل نازي، وكافح حتى حقق حريته وحرية شعبه.

وهو في ذلك كله يشبه العربي "شوكت"، الذي عانى كما عانى، وكافح كما كافح، ولذلك كله يلتقي الاثنان، فيعملان معاً، في تعاون، من أجل البناء، وهما في بنائهما معاً مشتركان في المعاناة، بل في التضحية أيضاً.

ومع الخروج من النفق يقول السوفيتي "إيفانوف" للعربي "شوكت":

"عاوز أقول لك حاجة، كنت زعلان شوية، لكن بعد ما اتحبست معاك في النفق أنا اللي جاي من آخر الدنيا، دمي نزل على الحجر مع دمك قدرت أوصل وأفهم، أنا معجب بيك وبجيلك، لازم تفكروا وتختاروا ما تاخدوش حاجة جاهزة، أحسن حاجة هي اللي توصل لها بتجربتك أنت، بدمك (يعانقه) أنا أخذت منك حاجات كثيرة".

ويرد عليه "شوكت"، فيقول له:

"اسمع يا إيفانوف، أنا كمان بحبك، في الأول ماحبيتكش، أنا عندي حساسية من ناحية الأجانب، لكن لما اتحبسنا سوا، وواجهنا نفس الموقف، قدرت أفهمك، أنت أكبر مني، وعندك خبرة أكثر، وأنا عاوز أستفيد من خبرتك، أنا فعلاً استفدت، وادي إحنا الاتنين تساوينا دلوقت الألم والخوف والمعاناة وحدوا بينا" (ص118).

إن الصديق، كما في المسرحية، يحترم الصديق، ويأخذ برأيه، ويقدر خبرته وحكمته وتجربته، بل يفيد منه، بعد حوار ونقاش، ويقر له بالاستقلال، كما يقر له بالاحترام والتقدير.

ويبقى بعد ذلك لكل انتماؤه ومعتقده ووطنه، فلا عدوان ولا بغي ولا سلب ولا تبعية ولا إلحاق، وإنما الاستقلال والتعاون من أجل الحرية والتقدم، لكل شعوب العالم.

*

وبعد، فإنه يتضح مما تقدم بروز اتجاهين في نماذج الشخصيات الأجنبية في المسرح العربي المعاصر، الاتجاه الأول عدواني، يتضمن نماذج للغزاة المستوطنين السالبين الشعب حريته وكرامته، بل الساعين إلى سلبه هويته، أو إبادته. والاتجاه الثاني، ودّي، يتضمن نماذج للمعلم والصديق، ممن يمنحون خبرتهم ومعرفتهم، ويساعدون على البناء والإعمار، ويشتركون في هدف الحرية والتقدم.

ولقد كان الاتجاه الأول بارزاً، بل طاغياً، فشخصياته أكثر، في عددها، وفي نماذجها، وهي

أكثر قوة في المسرحيات، وأكثر قدرة على التأثير والفعل، وما هذا كله إلا بسبب ما كان للأجانب أنفسهم من أثر مشابه، بل مماثل، في الواقع التاريخي.

أما الشخصيات الأخرى، في الاتجاه الثاني، فقد كانت أقل في عددها، وفي نماذجها، كما كان ظهورها في المسرحيات قليلاً، وفي أدوار ثانوية على الأغلب، والأمر راجع إلى الواقع التاريخي أيضاً، إذ طغى تأثير الاستعمار على تأثير العلوم، وكان تاريخ الصلات في الواقع مع الأصدقاء تاريخاً حديث العهد نسبياً، إذا ما قيس بتاريخ الاستعمار الطويل جداً.

وإذن، فالمسرحيات في تصويرها الشخصيات الأجنبية، إنما تعكس صورة للواقع، بما فيه من مؤثرات أجنبية، سلبية أو إيجابية، وهي في الأحوال كلها تفضح الاستعمار، وتدينه، وترفضه، ليس من منطلق وطني فحسب، وإنما من منطلق إنساني شامل.

وهذا ما سيتضح في رؤية المسرحيات للشخصيات الأجنبية، وهي رؤية تتضمن أشكالاً مختلفة، فيها قدر غير قليل من التنوع والغنى، وبها ستزداد نماذج الشخصيات الأجنبية وضوحاً.

القسم الثاني

رؤية الشخصيات الأجنبية

1-الرؤية المثالية:

وأول أشكال الرؤية هو الرؤية المثالية،
وتقوم على التصنيف القطعي لل
خيِّرة وشرِّيرة، وتعتمد على الإيمان
الأصل، وهو الأول، وأن ما يطر

***أما الرؤية الاستقلالية فتقوم على أساس من الاحترام والتقدير للشخصيات الأجنبية والتعاون معها.**

هو عارض، وأنه لابد من أن يزول، ليبقى الجوهر: الخير، ولذلك فإن هذه الرؤية تؤمن بإمكان انتصار الحق على الباطل انتصاراً حتمياً، من غير لجوء إلى القوة.

وتمثل هذه الرؤية مسرحية: "حكاية الأيام الثلاثة" (1968) لمؤلفها الدكتور عمر النص (سورية)(6).

وتصور المسرحية بلدة "جالوق" وهي آمنة مسالمة، جميلة نقية طاهرة، يدخلها الغزاة الفاتكون، طامعين في كنزها، وإذا كنزها يكشف لهم الباطل، ويعرّفهم الحق، فيهتدون، ويكون جزاء بعضهم القتل، على يد بني جلدتهم، على حين ينقلب قائد الغزو نفسه من غاز إلى مواطن، يحب البلدة التي غزاها، ويهبها ذاته، ويُؤْثِر أن يموت فيها، ويرحل باقي جند الغزو، بعد أن يرمِّموا ما كانوا قد هدموه، وتظل البلدة طاهرة نقية، كأن لم يدخلها الغازون.

***وهناك الرؤية الإنسانية التي تجمع معظم ملامح الرؤى السابقة وتنطلق من الكلي المطلق في فهم أشكال الظلم والعدل.**

والمسرحية تصطنع جواً تاريخياً تستوحيه من غزو التتر لدمشق بقيادة تيمورلنك عام 803هـ 1400م، ولكنها لا تتقيد بشيء من حقائق التاريخ، إذ تتخيل مدينة على الطريق إلى دمشق، تدعوها "جالوق"، وتجعل "تاميش" يدخلها بإغراء من "ميران".

وعندما يهتدي "ميران" إلى كنز المدينة، وهو صندوق عتيق، اهتدى إليه بمساعدة أحد الرجال، يتردد في فتحه، ثم يفتحه، وإذ فيه حجر، عليه آثار دم، ما إن يراه، حتى يضعف، ويستسلم لأسئلة الرجل الذي دله على الكنز، ومن خلال إجابته يكشف ماضيه، فقد كان فلاحاً فقيراً، أحب فتاة، ولكن أحد الجند اغتصبها وقتلها، فتطوع في جيش تيمورلنك، وتعلم القسوة، حتى إذا اهتدى إلى الجندي، أغمد خنجره في خاصرته وشرب من دمه، ثم مضى في جيش تيمورلنك يغزو المدن، ويفتك بأهلها، حتى بلغ دمشق، ولما دخلها طارد

الأبرياء من الشيوخ والنساء والأطفال، وفي داخل المسجد الأموي رأى صبية حسناء تشبه حبيبته، فهمَّ بها، ولكنها تمنّعت عليه، فحمل حجراً، وحطم به رأسها.

وفي أثناء سرد "ميران" لسيرته، كان "تاميش" قائد جيش الغزو يستمع، والدهشة قد امتلكته، ولما أنهى "ميران" حديثه، وتبين لتاميش الحق، استل خنجره، وأغمده في خاصرة "ميران"، فخرّ صريعاً.

ثم يؤكد "تاميش" حبه للمدينة، كما يؤكد أنها جعلته يعي ذاته، ويعرف معنى حياته، ثم يعترف بأنه ما أقدم على قتل "ميران" إلا لينفصل بذاته عن ماضيه الحافل بالقتل، وليقطع ما كان فيه، وليخلص روحه من آثامها، ثم يأمر جنده بالطواف في شوارع المدينة، وترميم ما هدّموه فيها، ثم يأمرهم بالخروج منها، ويبقى هو مع بعض الرجال، وفيهم ابنة زعيم المدينة، ليحدثهم عن حياته، وليلومهم على عدم دفاعهم عن مدينتهم، وليؤكد ثانية حبه لها، وعزمه على البقاء فيها، مواطناً.

إن المسرحية تعبر عن ثقة بإمكان انتصار الحق من غير لجوء إلى القوة، لأنه يحمل في داخله مقومات انتصاره، فهو أصل وجوهر، كما تعبر عن ثقة بإمكان هزيمة الباطل، لأنه يحمل في داخله شروط هزيمته، فهو عرَض، ولابد لكل عرض من زوال.

وواضح بعد ذلك أن المسرحية تقدم نظرة لا حقد فيها على الشخصيات الأجنبية ولا بغض ولا عداء، بل إن فيها الشفقة والعطف، وتمني الصلاح والعودة إلى الحق والخير. والمسرحية لا تجعل الشخصيات الوطنية تدخل في صراع مع الشخصيات الأجنبية، على الرغم من أن هذه الأخيرة شخصيات غازية، إن شعب مدينة جالوق لا يصادم جيش الغزو الذي يقوده تاميش بل يفتح له أبواب المدينة ويعيش معه في سلام ولا يحمل سيفاً ولا رمحاً ولا عصاً حتى إن تاميش نفسه لينكر ذلك على الشعب ويلومه ويتمنى لو أنه ووجه بشيء من العنف.

إن تلك النظرة التي تكره الصدام بين الشخصيات الأجنبية والشخصيات الوطنية تؤكد النزوع المثالي الأخلاقي الذي يرفض استخدام القوة، ويثق بإمكان انتصار الحق بنفسه لما يملك في داخله من موجبات نصره، وهي نظرة تنم عن روح تؤمن بالمثل والأخلاق والمبادئ وتنكر القوة المادية.

ويبدو غريباً في الواقع وجود مثل هذه النظرة المثالية في الفكر العربي المعاصر على الرغم مما عاناه من نكبة 1948 والعدوان الثلاثي على بور سعيد عام 1956، وإذا ما دلت هذه النظرة على شيء فإنما تدل على روح الحضارة العربية التي تؤمن بالمثل والأخلاق، بل تقدسها.

2- الرؤية العاطفية :

وتشبه الرؤية السابقة رؤية جديدة، ولكنها تختلف عنها بعض الاختلاف، وهي الرؤية العاطفية، وتقوم على التصنيف القطعي أيضاً للشخصيات بين خيرة وشريرة، ولكنها ترى بعد ذلك أن العاطفة هي الدافع وراء معظم الأفعال، وتعمد لتأكيد ذلك وتوضيحه إلى بعض المعطيات النفسية في قدر كبير من العفوية والتبسيط.

وتمثل هذه الرؤية مسرحية "دار ابن لقمان" (حوالي 1961) لمؤلفها علي أحمد باكثير (مصر)(7).

وتصور المسرحية قدوم الحملة الصليبية السابعة إلى مصر سنة 1249م بقيادة ملك فرنسة (لويس التاسع) في وقت كان فيه الملك الصالح

نجم الدين أيوب على فراش الموت، وقد تولت زوجته "شجرة الدر" الأمور من بعده، فأحسنت إدارتها، على الرغم من اختلاف أمراء المماليك ونزاع بعضهم مع بعض، وتمكنت من تحقيق النصر على الملك لويس وتم لها أسره سنة 1250م فأحسنت معاملته وقبلت منه نصف المبلغ الذي كان متفقاً عليه لافتدائه، إذ لم يتمكن من جمعه كله، وقد تخلى عنه فرسانه ورجاله.

ويظهر الملك (لويس التاسع) متحمساً لغزو مصر، ويبدو ضعيف النفس، غضوباً، سريع الانفعال، فهو متدين، شديد التدين، مخلص للكنيسة، وهو يبدي غيرة شديدة على زوجته (مرجريت) وما يفتأ يتهمها بخيانته، بسبب توددها إلى الشاعر (جان دي بوا) حتى ليزج به في إحدى المعارك، فيقتل، فهو يخشى أن تكرر ما كانت قد فعلته أمه من قبل، في اتخاذها أحد الشعراء خديناً لها، ولا يبرأ من ذلك حتى نهاية المسرحية، وبعد أن تستنفد غيرته كل أبعادها، إذ تضع زوجته مولوداً تدعوه (جان)، فيثور ويتهمها بخيانته فتقسم مؤكدة براءتها، وتؤكد أنها سمته باسم القديس (جان المعمدان) فيصدقها ويقلع عن اتهامها، وهو ما يفتأ يصف المسلمين بالكفار، ويعلن عن عزمه دائماً على غزوهم، ولكنه يعجب أخيراً بتسامحهم وعفوهم، ويدرك خطأه، ولاسيما بعد وقوعه في الأسر، وتوقيعه اتفاقاً مع (شجرة الدر) على دفع فدية والانسحاب من مصر، ورفض الحامية الباقية في (دمياط) التوقيع على الاتفاق، ورفضها أيضاً التبرع بالمبلغ المطلوب، لافتدائه، وإعلانها الانفضاض عنه.

وتبدو (مرجريت) معجبة بالمسلمين، متفهمة حقيقة دينهم، وهي تنكر نعتهم بالكفار، وتبدي إعجابها بتسامحهم، كما تبدي إعجابها بالأسير (أحمد) وتوليه الثقة، وتطمئن إ لتسافر بصحبته إليه (دمياط) لتقنـ

*** مرغريت رمز للفرنسيين الذين تخلو عن عدوانهم.**

الاتفاق الذي عقده زوجها مع (شجرة الدر) ولتجمع المال فدية لزوجها، وتبدو ذكية حصيفة، إذ تواجه دائماً غضب زوجها بشجاعة متزنة، وذكاء هادئ، كما ترد عليه اتهامه لها بالخيانة.

ويبدو جند الحملة مندفعين إلى الغزو بدوافع قوامها الرغبة في السلب والنهب والارتزاق، وليس نصرة دين، أو قوم، أو أمة، ولذلك تنفض الحامية الباقية في (دمياط) عن الملك، ولا توقع الاتفاق الذي أبرمته مع (شجرة الدر) وترفض التبرع بالمبلغ المطلوب لافتدائه، بل إنها تخطط لاغتياله.

وتبدو قوى الغزو جاهلة بقوى المقاومة، فهي تصمها بالكفر، وتسخر من أفكارها ومبادئها ومعتقداتها، وتحمل قدراً غير قليل من الغرور والاعتداد بالنفس والثقة بالقوة إلى درجة التصديق لكل ما يزعمه الأسير، والانصياع لاقتراحاته، واللجوء إليه لاستشارته في بعض المواقف الخطيرة، مما يدل على ضعف في التفكير والتخطيط، ولكن هذه القوى ما تلبث أخيراً أن تكتشف ما تحمله قوى المقاومة من مبادئ وأفكار وقيم سامية نبيلة فيها العفو والتسامح والعطف.

وواضح أن المسرحية تحمل نظرة إلى الشخصيات الأجنبية تقوم على تفسير الأمور والأفعال بالعاطفة، وترى إمكان تحولها عن مواقفها بالعواطف أيضاً، وهي لا تحمل هذه النظرة إلى الشخصيات الأجنبية، فحسب، بل تحملها أيضاً إلى الشخصيات الوطنية.

ولعل في ذلك كله ما يؤكد أن المسرحية تنظر إلى الشخصيات الأجنبية والشخصيات الوطنية سواء بسواء، فترى فيهم جميعاً بشراً، ينساقون وراء عواطفهم، فيضلّون تارة، ويهتدون أخرى، وقد يختصمون ويتحاربون، ولكن إذا ما اتصل بعضهم ببعض، وحصلت بينهم المودة، انتفى عنهم البغض والعداء، فيتسامحون عندئذ

*** تبدو (مرجريت) معجبة بالمسلمين متفهمة حقيقة دينهم. وهي تنكر نعتهم بالكفار.**

ويتصافون.

وهكذا تلغي هذه النظرة الفوارق بين الشخصيات الأجنبية والشخصيات الوطنية وتبدل بمعنى الغزو معنى اللقاء، وتؤكد بعد ذلك أن الإنسان هو القيمة العليا، ولا شرق ولا غرب، وأن العاطفة هي خير سبيل إلى تحقيق الخلاص، حين تقود إلى المحبة والثقة والوفاء.

ومثل هذه النظرة لا تخلو من شاعرية رقيقة، وهي تعبر عن ثقة بالإنسان، وتفاؤل بإمكان وصوله إلى المحبة، ولو من خلال المعاناة القاسية، إذ تبقى المحبة هي الهدف الأول والأخير.

3- الرؤية الواقعية:

وتختلف عن الرؤيتين السابقتين اختلافاً كلياً رؤية أخرى جديدة، وهي الرؤية الواقعية، وتقوم على إدراك الأسباب الحقيقية الفاعلة في الواقع، وهي ترجع في معظمها إلى أنظمة الحكم الاستبدادية، التي لا تمثل شعبها، فتستعبده، وتسخره في خدمة مصالحها، بل إنها تسعى إلى استعباد شعوب أخرى، وإذلالها، وتسخيرها في خدمة مصالحها أيضاً.

وتمثل هذه الرؤية مسرحية: "ديان بيان فو" (حوالي 1955) لمؤلفها صلاح دهني، (سورية)(7).

وتستوحي المسرحية حرب فرنسا في الهند الصينية منتصف هذا القرن، وتعتمد خاصة على دفاعها عن أهم موقع لها في فيتنام وهو: (ديان بيان فو) الذي فقدت بسقوطه في أيار 1954 آخر مستعمرة لها في الهند الصينية، وكانت قد دافعت عن هذا الموقع بعناد محاولة الصمود في وجه قوات الفيت منه الوطنية.

وهي تعرض قصة ذات شقين، أحدهما يصور ثلاثة جنود، ألمانيين ومراكشي التقوا في حجرة داخل برج في (ديان بيان فو)، وكان (الألمانيان) قد انضما إلى (الفرقة الأجنبية) في ظروف خاصة بهما، على حين غرر بالمراكشي، فأدخل فيها، وهي فرقة تعمل في الهند الصينية، تجنّد الحكومة الفرنسية الرجال لها من مستعمراتها، وقد استيقظ وعيهم، حين أشرف حصنهم على السقوط، فأحس ثلاثتهم بانتهاك كرامتهم في هذه الحرب التي يخوضونها مكرهين، وارتأوا في نوبة من التوتر الاستسلام لأسر قوات الفيت منه، إنقاذاً لحياتهم، وأملاً في الخلاص، ولكن حين كان عليهم أن ينفذوا ما ارتأوا سقطت عليهم القذائف، ودعوا إلى السلاح. والشق الثاني من القصة يصور ضابطين فرنسيين يعملان في الموقع نفسه، استيقظ حسهما، حين شعرا باقتراب النهاية فأدركا أنهما يخونان ذاتهما والبشرية، في هذه الحرب التي لا يعرفان لها مسوغاً ويشعران فيها أنهما لا ينفذان سوى إرادة فئة من المتسلطين، فيقرر أحدهما رفض ما ربي عليه من طاعة الأوامر والعودة إلى ذاته لتربيتها ثانية، وما يلبث كلاهما أن يستجيبا لنداء القتال فيحمل كل منهما سلاحه ويخرج.

ومن خلال هذا العالم الذي يتفجر فيه وعي الرجال، فيدركون شناعة الحرب، ويمضون في البحث عن مخرج، ثم يخفقون في تحقيق ما ارتأوه، تسعى المسرحية إلى إدانة الحرب العدوانية التي تشنها دولة معتدية، على شعب آمن، متبعة أساليب غير شريفة يهان فيها الإنسان وتنتهك كرامته، إذ يجند مكرهاً ليحارب لغير ما قضية من أجل أن يقتل أو يقتل فحسب، منفذاً إرادة فئة متحكمة تحقق مصلحتها من خلاله تمثل سلطة الدولة المعتدية.

كما تؤكد أن شعوب العالم لا تحمل فيما بينها الحقد والبغض، ولا تريد فيما بينها الاستغلال والسيطرة والاستعمار، إنها جميعاً تنكر ذلك وترفضه، وتريد الحق والخير والسلام، ولكن من بأيديهم السلطة، وتصريف الأمور، في أنظمة الحكم الاستعماري هم الذين يريدون مالا تريده الشعوب، وهم الذين يؤرثون البغض والشر والعدوان، حتى في شعوبهم بالذات، إذ يحملونها على حرب لا رغبة لها فيها ولا إرادة، لتحقيق مصلحتهم، وضمان استمرار سيطرتهم.

وهكذا يجمع الوعي بين الشخصيات فإذا هي جميعاً واحدة، سواء أكانت فرنسية أم عربية، فهي جميعاً شخصيات أجنبية، في بلد أجنبي، فرض عليها أن تقتل فيه، وأن تقتل أيضاً. ومثل ذلك الوعي هو ما تحتاج إليه البشرية، كما تريد المسرحية أن تقول، وكم كان حرياً بمثل ذلك الوعي أن يوحد تلك الشخصيات، وأن يقودها جميعاً إلى فعل ثوري، ولكن ظروف الحرب التي زجت فيها كانت أقوى من وعيها، وفي هذا إدانة أخرى للحرب العدوانية.

والنظرة التي تحملها المسرحية إلى الشخصيات الأجنبية نظرة واقعية، لا تدين الشخصيات الأجنبية، على الرغم من أنها تخوض حرباً عدوانية، ضد شعب آمن، لأنها نظرة تدرك عدم مسؤولية تلك الشخصيات عن مثل هذه الحرب، بل إنها تبرئ تلك الشخصيات وتعدها شهيدة الحكومات المستبدة التي قادتها كارهة إلى الحرب، وتؤكد براءتها بما تحمله من وعي صحيح، ونية سليمة.

4- الرؤية الإنسانية:

وثمة رؤية رابعة هي الرؤية

** إن(مرجريت) رأت الأخضر جريحاً فحملته إلى بيتها.*

القول إنها تجمع معظم ملامح الرؤى الثلاث السابقة، وهي تنطلق بعد ذلك من الكلي المطلق في فهم أشكال الظلم والعدل، والحق والباطل، والخير والشر، ولكنها لا تغفل براءة الشعوب ونقاءها، وظلم الأنظمة المستبدة وضلالها، وتضيف إلى ذلك غرور الأفراد وطيشهم، ولا تنسى الحاجة إلى الوعي.

وتمثل تلك الرؤية مسرحية "سليمان الحلبي" (1965) لمؤلفها ألفريد فرج (مصر)(5).

والمسرحية تصور الجنرال "كليبر" قائد قوى الغزو الفرنسي لمصر وما ألحقه بالشعب من عسف وقهر وظلم، ويلاحظ الشاب (سليمان الحلبي) القادم من حلب إلى القاهرة للدراسة في الأزهر ما لحق الشعب من حيف وما حل بمدينة العلم من دمار، فيحس بالألم، ويفكر ثم يدرك أن ميزان العدل قد اختل ويرى أنه لابد من تقويمه، وينذب نفسه للمهمة يتحملها وحده، وبعد طول تفكير وتأمل، يقرر قتل قائد قوى الغزو، ويقدم على الفعل، في هدوء المفكر المتزن، الواثق من عدالة قراره.

وفي المسرحية يظهر الجنرال كليبر مثلاً للحاكم الأجنبي المستبد بالشعب البريء، الذي يسعى إلى السيطرة عليه سيطرة مطلقة، واستنفاد خيراته وقواه، وإذلاله، وإرهاقه، ونزع الكرامة من نفسه.

وفي احتفال يقيمه كليبر في قصره بالقاهرة، بعد إخماده ثورة الأزهر، يقف أمام كبار ضباطه، ليعلن أنه فرض على الشعب دفع غرامة كبيرة، وحين يسأله أحد الضباط: "هل في إمكان الشعب دفع مثل تلك الغرامة"، يجيبه كليبر في صلف المستبد، فيقول:

، يدفع، أريده أن يركع، سيضرب

** مرجريت ابنة ضابط فرنسي في الجزائر انضمت إلى الثوار ولم تبال بمقتل أبيها.*

ويهان ويمرّغ في التراب، ولن يفي بالغرامة أبداً، سيبيع كل ما يملك –هذا إن وجد مشترياً– حتى لا تبقى له إلا زوجته. فليطرحها في مزاد بين جنودي، ولن يفي بالغرامة أبداً، وبعدئذ نشتري أنقاض بيته بالثمن الذي نراه، لننتفع بحجارته في بناء وترميم القلاع، سنجعله يشهد بعينيه بيته يقتلع من الأساس، ولن يفي بالغرامة أبداً، فليبع بعد ذلك روحه للشيطان أو للسلطان: كليبر، أنا سأشتريه جسداً وروحاً بعشرة فرنكات، ولن يفي بالغرامة أبداً"، ص28.

ثم يؤكد عزمه على إركاع الشعب، وقهره، بانتزاع كرامته، وإذلاله، فيقول:

"الإذلال هو نزع السلاح الحقيقي، لقد جربنا نزع الغدارات والسيوف من المصريين مرة، فكان الواحد منهم يفطر إفطاراً جيداً في الصباح، يملأ بطنه ويقبل عياله ثم ينزل في السكك يحدج جنودنا بعين قوية متحدية، لن يفطر، أو تواتيه الجرأة لينظر في عيون عياله الجياع، سيطأطئ الرأس في السكك وهو مفلس، يمتهنه جنودنا بقسوة أمام خدمه، ينزعون كبرياءه من قلبه، شيء واحد أعرفه أنا بالتأكيد: أبق عدوك تحت قدميك تأمنه". ص34.

وبعد ذلك كله يظهر الجنرال كليبر أمام الجوقة ليعلن في زهو واعتداد أنه وريث الثورة الفرنسية وحامل أفكارها ومبادئها، ولا يتردد في سؤال الجوقة إن كان في العالم من يغلب الأذكى والأقوى والأرقى؟

إن الجنرال كليبر لا يمثل القوة العسكرية المستعمرة، بما تحمل من ظلم، فحسب، وإنما يمثل أيضاً القوة الغاشمة، التي تنتهك حرمة الإنسان، وتسعى إلى إذلاله، وسلب روحه، وقهرها.

وفي المسرحية يظهر المهندس "جابلان"، وهو صديق "كليبر"، ولكنه لا يوافقه على أعماله، إذ ينكر عليه بطشه بالشعب، وفرضه الغرامة، فيرد عليه، ثم ينقله إلى السويس.

وعندما يعيده إليه ثانية يتوقع تراجعه عن معارضته، ولكن "جابلان" يبدو أشد معارضة، إذ يذكره بمبادئ الثورة الفرنسية، ويلومه على تهريب الذهب إلى فرنسا.

ولكن المهندس "جابلان" لا يذهب إلى ماهو أبعد من ذلك، على الرغم من وعيه ضلال "كليبر" إذ يظل صديقاً وفياً له، لا يفارقه، ولذلك تبدو الجراح التي تنزلها به سكين سليمان الحلبي جزاء وفاقاً لعدم تجاوزه الوعي على الفعل، وعدم انتقاله من إنكار مواقف كليبر إلى التخلي عنه، فقد كان بصحبته ساعة هاجمه سليمان الحلبي، بل حاول الدفاع عنه، وكان بعد ذلك، وهو المثقف الواعي، الشاهد الوحيد على كلمة كليبر لسليمان الحلبي التي قالها له بعد أن طعنه: "لقد أجبتني"، وكان من الحري به وهو المثقف الواعي أن يدرك معنى كلمة كليبر وأن يذيعها في الناس، ولكنه لم يفعل، لا لأنه استجاب إلى طلب "مينو" بكتمان الأمر، وإنما لأنه مثقف واع، لا يستطيع الانتقال من مرحلة الوعي إلى مرحلة الفعل، كما انتقل سليمان الحلبي.

ويظهر الجند الفرنسيون غارقين في الخمرة، باحثين عن المتع الرخيصة، مستجيبين إلى أوامر قيادتهم، التي لا تريد لهم الوعي، ولا إدراك حقيقة ما يقدمون عليه، وهي التي تساعدهم على الاستغراق في الملذات، وأعظم ما تخشاه تلك القيادة المنشورات التي يوزعها الثوار بالفرنسية وفيها يحرضون الجند على قيادتهم.

كما تظهر زوجات الضباط المشغولات بالاحتفالات التي يقيمها كليبر واللواتي يؤخذن ببلاغته وفصاحته وقدرته على إفحام مناقشيه وإن كن لا يعين شيئاً من فحوى خطبته، ولا همّ لهن

سوى الثرثرة والحديث عن الأزياء.

إن المسرحية تدين قوى الظلم والبغي، وتكشف عدوانيتها، وتؤكد أن قضية الحرية واحدة في كل مكان، ولا يجوز أن يزعم أحد أنه يحقق الحرية في وطنه ويثور لأجلها في الوقت الذي ينسخها في مكان آخر ويمارس بدلاً منها الظلم والقهر والاستعباد.

إن الشخصيات الأجنبية التي تقدمها المسرحية شخصيات معادية، وهي ليست معادية للشعب العربي في مصر، فحسب، وإنما هي معادية للمثل الإنسانية، وللمبادئ السامية، على الرغم من أنها تنتحل لنفسها هذه المبادئ وتلك المثل، وتزعم أنها الحامية لها، والمسؤولة عنها.

والمسرحية ترى تلك الشخصيات من منطلق إنساني، شامل، عام، وتدينها من هذا المنطلق، ولا تراها من خلال مثال أو عاطفة، ولا تزعم أنه من الممكن العيش معها من خلال اصطناع الصلح و المسألة، بل تؤكد امتناع ذلك، لأنه مناف لمنطق الواقع والتاريخ، ومتناقض مع طبيعة تلك القوى المعادية للقيم الإنسانية، وهي تدرك أن المصالحة معها ليست تعبيراً عن ذل وخضوع فحسب، وإنما هي تعبير عن خرق لقيم العدل والحق والخير، ومشاركة معها في ممارسة الظلم واصطناع الباطل والإفساد في الأرض.

والمسرحية توضح ذلك من
"حدّاية" الذي يقطع الطريق
ليسلبهم أموالهم، ويدل على الف
الحلبي لكي يقاصّوه، ولكنهم يتخذ
سليمان بعد مدة يجبي الأموال
لصالح الفرنسيين، وهو يسومه
فيدرك عندئذ أن الفرنسيين مثل
وتجاوز الحق، وأنه لذلك لا يمكن
كما يدرك أن "حداية" مثلهم، وإن
أرض مصر، فهو معاد للحق

**** قد تكزن الصورة التي يقدمها شعب في أدبه عن الشخصيات الأحنبية قريبة من واقع تلك الشخصيات أو بعيدة.***

والحرية.

ولذلك كان (سليمان الحلبي) في اغتياله (كليبر) مدفوعاً باعتقاد راسخ بأن ما يقدم عليه حق وواجب مشروع، لتأكيد العدل، وهذا الاعتقاد لم يترسخ لديه إلا بعد معاناة مباشرة، وتفكير عقلي، فقد رأى ما لحق الشعب من ذل وعسف وقهر، فتألم وانفعل وتأمل في ذلك، وفكر، وهو ينتمي إلى الإنسانية كلها بسعيه إلى نفي الغزو والظلم والعدوان، وتأكيد الحق والعدل والسلام.

5- الرؤية الاستقلالية:

وثمة رؤية أخيرة، يمكن تسميتها الرؤية الاستقلالية، وتقوم على أساس من الاحترام والتقدير للشخصيات الأجنبية، والتعاون معها في ميادين الكفاح والبناء، بسبب من الالتقاء في هدف التحرر والتقدم، وإدراك حق الشعوب في العيش الحرّ الكريم، ولكن ذلك كله لا يقود إلى شيء من الخضوع أو التبعية، وإنما يظل قائماً على أساس من الاستقلال، ولا يعفي البتة من الانتقاد أو الاختلاف.

ولقد ظهرت هذه الرؤية في عدد من المسرحيات السابقة، ولاسيما التي تم درس نماذج الشخصيات الأجنبية فيها، في القسم الأول من البحث.

اقد ظهرت هذه الرؤية في موقف الثوار
رغريت" في مسرحية "الجثة
در لها انضمامها إلى الثورة
ذلك لا يعفي من التعبير عن
هذا الانضمام، كما ظهرت هذه
"رفاعة الطهطاوى" من المدام
حدثته عن الحرية، فأكد لها أن

**** النموذج الأجنبي ليس مثلاً لكل الأجانب وإنما هو نموذج لبعضهم.***

مفهوم الحرية عنصر أساسي في دينه وتراثه، ولكنه معطل في واقع بلاده إلا من معناه، ثم ظهرت هذه الرؤية أخيراً في أجلى صورها في موقف المهندس العربي "شوكت" من المهندس السوفيتي "إيفانوف"، في مسرحية "النفق".

والمسرحية تؤكد أن العربي يحب وطنه، ويغار عليه، وأنه قد يحذر الأجنبي، لأنه طوال تاريخه المليء بالغزو الخارجي والاستعمار، كان يرى الأجنبي في شكل غاز محتل دخيل، ولكنه مع ذلك لا يبغض الأجنبي وهو على استعداد للاشتراك معه في العمل، بل الإعجاب به، وتقديره، إذ عرف أنه مثله، عانى ما عانى من أجل الحرية والعدالة والحق، وأنه يسعى إلى الدفاع عن هذه المثل وحمايتها، وإذا عرف أيضاً أنه مثله، يسعى من أجل البناء والإعمار، وهو إذا ما عمل معه، من أجل ذلك كله، فإنما يعمل على أساس من المساواة، والاحترام، والتقدير المتبادل، وليس على أساس من التبعية أو الخضوع.

*

وبعد، فتلك هي أشكال رؤية الشخصيات الأجنبية في المسرح العربي المعاصر، ويمكن القول إن أشكال الرؤية كانت ذات اتجاهين اثنين، الأول اتجاه مثالي، ضم الرؤية الأولى والثانية، والثاني اتجاه موضوعي ضم الرؤية الثالثة والرابعة والخامسة.

وفي الاتجاه الأول ظهرت النظرة المثالية والعاطفية، وهي نظرة بريئة ساذجة، ترى في الإمكان انتصار الحق بنفسه ومن غير قوة، كما ترى في الإمكان العودة إلى الحق، من خلال العاطفة، وهو اتجاه نظري، لا تدعمه حقائق التاريخ، ولا تؤكده، كما أنه اتجاه أخلاقي، يرى في الأخلاق الفردية دافعاً لكل الأفعال والمواقف، ولا ينتبه إلى قيمة المصلحة المادية، وطبيعة الأنظمة الاستعمارية التي تقود الشعوب إلى الحقيقة مصلحة فئة مستبدة.

وفي الاتجاه الثاني ظهرت النظرة الموضوعية، والرؤية الشاملة، إذ تم الإدراك الصحيح لحقيقة الدوافع الكامنة وراء الأفعال، وهو اتجاه كشف جرائم الأنظمة الاستعمارية المستبدة التي تلحق الأذى بشعوبها وبشعوب أخرى بريئة مسالمة، وتقودها جميعاً إلى حروب عدوانية يهان فيها الإنسان ويذل، كما كشف الاتجاه نفسه عن مفهوم للعدالة والحرية والحق واسع شامل، تم فيه تأكيد أن هذه القيم واحدة في كل مكان، ولا يمكن تحقيقها في مكان وخرقها في مكان آخر، كما تم تأكيد أن الوطنية لا تعني العيش في الوطن، وإنما تحقيق قيم الحق والعدل والخير واحترام إنسانية الإنسان في الوطن، وخارجه، وفي كل مكان، وانطلاقاً من هاتين الرؤيتين، ظهرت رؤية أخيرة، تقوم على التقدير للشخصيات الأجنبية، والتعاون معها، ولكن في استقلال تام، لا يعفي مطلقاً من الانتقاد، أو الاختلاف، لتأكيد روح التعاون، والعمل من أجل تحقيق البناء والتقدم لشعوب العالم كله.

القسم الثالث

النتائج العامة

يلاحظ في المسرحيات التي ظهرت فيها شخصيات أجنبية غلبة اعتمادها على التاريخ، تتخذ منه مصدراً لها، وهي لا تفعل ذلك لكي تقدم معرفة تاريخية، وإنما لكي تعبر من خلال التاريخ عن قضايا معاصرة، فالتاريخ فيها وسيلة وليس غاية، ولذلك فهي لا توثقه، ولا تمحص في حقائقه ولا تدقق فيها، على الأغلب، وإنما تخضعها لغايتها، وتتصرف فيها وفق ما يناسب الموضوع الذي تريد التعبير عنه.

ولذلك يبدو أنه لا ضرورة لمقابلة صورة

الشخصيات الأجنبية في المسرحيات بصورتها في التاريخ، ورؤية ما أضافت المسرحيات أو غيرت، لأن غايتها لم تكن التاريخ، وإنما كانت الواقع، وفي حالات كثيرة كان التاريخ متخيلاً، أو مستوحى، مع قدر كبير من الإضافة والتغيير.

كما يلاحظ أن معظم المسرحيات التي قدمت شخصيات أجنبية -وهي تتخذ من التاريخ مصدراً لها- كانت تنتقي على الأغلب حالات الغزو الخارجي لتستفيد مما فيه من صراع مباشر وجاهز بين طرفين في صنع الحبكة، ومما لاشك فيه أن اختيار حالات الغزو الخارجي هو الذي ساعد على ظهور الشخصيات الأجنبية بكثرة، نظراً لما يتضمنه الغزو نفسه في حقيقته التاريخية من شخصيات أجنبية، واختيار مراحل الغزو يدل على معاناة الشعب العربي من الغزو الخارجي في واقعه الراهن، وهو أمر لا يحتاج إلى برهان، والعدو الصهيوني يحتل قلب الوطن العربي: فلسطين.

ومن الممكن أن يلاحظ بعد ذلك أن معظم المسرحيات السابقة كانت قد ظهرت بين عامي1961-1967 أي قبل نكسة الخامس من حزيران عام 1967، ولعل في هذا ما يدل على إحساس الكتاب العرب بخطر العدو الصهيوني، وإدراكهم تهديده للشعب العربي.

ومعظم المسرحيات التي صورت شخصيات أجنبية كانت تعالج قضايا سياسية في المقام الأول، وفي مقدمتها قضية التحرر الوطني، وهي على الأغلب مسرحيات مأساوية، وليس ثمة ملهاة واحدة، وإذا ما دل هذا على شيء، فإنما يدل على المعالجة الجادة للموضوع.

ومن الممكن أن يلاحظ أن المسرحيات لم تعالج قضايا اجتماعية، على الرغم من أن تأثر العرب بالواقع الاجتماعي في الغرب، كان كبيراً.

ويبدو أن المسرح تخلى عن القضايا الاجتماعية، في الصلة مع الغرب، للرواية كي تتولى معالجتها، في الوقت الذي عني فيه بالقضايا السياسية.

ويمكن أن يفسر ذلك بما في القضايا السياسية، ولاسيما قضية التحرر، من صراع، بين قوى الغزو وقوى التحرر، والصراع أساس المسرحية، على حين تقوم معالجة القضايا الاجتماعية على التحليل، وهو أمر لا يناسبه المسرح، وإنما تناسبه الرواية.

وفي الحالات كلها فإن الشخصيات الأجنبية لم تُقَدَّم معادية لأنها كانت أجنبية، وإنما قدمت كذلك لأنها كانت تشترك فعلاً في الغزو، أي إن العداء لم يكن بسبب كونها غير وطنية أو غربية أو أوربية وإنما لأنها كانت ترتكب فعلاً معادياً لقيم الحق والخير والعدل. وإذا ما دل هذا على شيء فإنما يدل على أن مقولة "الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا" مقولة مرفوضة في الفكر العربي المعاصر، الذي يظهر من خلال المسرحيات أنه فكر لا يقيم العداء تجاه الآخرين ن خرقهم للمثل والمبادئ، وليس التعصب للأرض أو الوطن أو

ك كله فكر موضوعي، يدرك أن راداً يعرفون الحق والخير والعدل يعود إلى هذه القيم الأصلية، إذا العودة، وأن المسؤول عن تشويه ، الأنظمة الاستعمارية المستبدة روحه وتذل كبرياء.

> * *دراسة الشخصيات الأجنبية في أدب شعب ما يساعد على معرفة ذلك الشعب.*

وعلى الرغم من مرارة المعاناة من الاستعمار، فإن الفكر العربي ليس فكراً انعزالياً أو منغلقاً أو محدوداً، وإنما هو فكر واع، قادر على الاتصال والتعاون، ولكن في استقلال. وهو إذ يتعاون، فإنما يتعاون مع الأصدقاء انطلاقاً من

وحدة الهدف، وهو التحرر والتقدم، وعلى أساس من الاحترام والتقدير المتبادلين.

ونتيجة لذلك كله، فإن الفكر العربي يؤمن بحرية الشعوب، كما يؤمن بوحدة، القيم الإنسانية، ويدعو إلى تحقيق الخير والحق والعدل والحرية في كل مكان، لأنه يؤمن أنه لا يمكن تحقيق شيء من هذه القيم في مكان وخرقها في مكان آخر، كما يؤمن أنه لا يمكن تحقيق شيء من ذلك إلا بالكفاح العادل.

❑

الحواشي:

(1) الفيتوري، محمد، سولارا، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1969.

ومن المسرحيات التي عالجت قضية السود:

مسعد، رؤوف، لومومبا –النفق، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1970.

(2) ياسين، كاتب، الجثة المطوقة، والأجداد يزدادون ضراوة تر. ملكة أبيض العيسى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط. ثانية، 1979، (نشرت أول مرة بالفرنسية عام 1955).

ومن المسرحيات التي صورت غزو الفرنسيين للجزائر:

الحلاج، مصطفى، "الغضب"، مجلة الآداب، بيروت، العددان 10-11، تشرين الأول- تشرين الثاني، 1959.

(3) الحلاج، مصطفى، "أيها الإسرائيلي حان وقت الاستسلام"، مجلة المعرفة، دمشق، العدد 144، شباط، 1974.

ومن المسرحيات التي ظهرت فيها شخصيات من الكيان الصهيوني:

إدريس، سهيل، زهرة من دم، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1969.

باكثير، علي أحمد، التوراة الضائعة، الدار السعودية للنشر، جدة، 1969.

فرج، ألفريد، "النار والزيتون"، مجلة المسرح، القاهرة، العدد 69، يناير، 1970.

عصمت، رياض، طائر الخرافة، (مجموعة مسرحيات)، المطبعة التعاونية، دمشق، 1974.

(4) عاشور، نعمان، رفاعة الطهطاوي، أو بشير التقدم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1974.

(5) مسعد، رؤوف، لومومبا، النفق، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1970.

(6) النص، د.عمر، حكاية الأيام الثلاثة، دار الأمانة، بيروت، 1968.

ومن المسرحيات التي تحمل رؤية مثالية:

مردم بك، عدنان، غادة أفاميا، منشورات عويدات، بيروت، 1968.

(7) باكثير، علي أحمد، دار ابن لقمان، مكتبة مصر، القاهرة، لاتا (حوالي 1961).

(8) دهني، صلاح، ديان بيان فو، دار اليقظة، دمشق، لاتا، (حوالي 1955).

ومن المسرحيات التي حملت رؤية واقعية، وصورت غزواً خارجياً لبلد أجنبي:

الحلاج، مصطفى، احتفال ليلي خاص لدريسدن، وزارة الثقافة، دمشق، 1970.

(9) فرج، ألفريد، سليمان الحلبي، دار الكاتب العربي، القاهرة، ط. ثانية، 1969، (طبعت أول مرة عام 1965).

ومن المسرحيات التي صورت مرحلة حملة نابليون على مصر:

باكثير، علي أحمد، الدودة والثعبان، وزارة الثقافة، القاهرة، لاتا، (حوالي 1967).

❑❑❑

محطة الكوابيس السعيدة

مسرحية سوداء في فصل واحد

وليد فاضل

أشخاص المسرحية حسب الظهور

1-**السيد ع**
2-**الموظف**: قاطع تذاكر في المحطة
3-**السيدة**
4-**عامل البلدية**
5-**الرجل**
6-**عامل1 مجلس المدينة**
7-**عامل2 مجلس المدينة**
8-**الفتاة**
9-**الضابط1**
10-**الضابط2**
11-**الضابط3** } أعضاء المحكمة
12-**الكتلــة**: مجموعـة ممثلـين تـؤدي تشـكيلات حركية

(ساحة المسرح فارغة تماماً، سوداء، وهي بشكل نصف كرة، إن نصف الكرة المفتوح هو باتجاه الصالة.

إنها محطة قطار، محطة مترو.

الأعلام النازية تملأ فضاء المحطة بسخاء، الموسيقى العسكرية تصدح بصخب في أجواء المحطة.

مقعد خشبي وحيد، بجانبه عمود كهربائي ينتهي بمصباح وضع داخل بيت زجاجي فخم، لا يتناسب وجو المحطة.

كشك لبيع التذاكر.

ما عدا ذلك تبدو جدران المحطة ملساء، مصمتة، لا تحتوي أية نافذة، أو فراغ، أو حتى ملصقات جدرانية)

(يدخل السيد ع يحمل بيده حقيبة سفر)

ع : إيه، الدجاجة تأتي من البيضة، أم البيضة تأتي من الدجاجة؟ ذاك السؤال الذي لا يحتاج لجواب، إنه سهل لدرجة لا يستحق التفكير به، أراد أحدهم أن يتسلى معي، فسألني أيه الأصل الدجاجة أم البيضة؟ إيه، إنه سؤال سهل ومحير، لعل أمراً ثالثاً هو أصل الدجاجة والبيضة على حدٍ سواء. لكن ما هو؟ آه، يا لي من أحمق، يجب أن ألحق القطار (ينظر لساعته) آه، الساعة الثالثة ظهراً، وموعد الرحيل هو الثالثة والنصف، إذاً بقي أمامي نصف ساعة، سأسمع صافرة قطار تأتي من بعيد، (صوت صافرة قطار) ويتقدم القطار (صوت قطار يأتي من بعيد) يتقدم ببطء، ثم بعمق حتى يهز كيانك، وبعدئذ يتوقف (يتوقف صوت القطار) ثم بهدوء أصعد إلى القطار، أغلق الباب خلفي، فيسير القطار في الحال، ويسير، آه، لعلي أفضل المواقف الدرامية، فالحياة ذاتها دراما معقدة، أجل، يأتي صوت القطار هادراً، ثم يتوقف، أحاول الصعود، فيسير القطار، ويتركني وحيداً على ناصية الرصيف، آه، مثل هذه النهاية تبدو أجمل، بل لعلها أكثر إثارة، وبعد ذلك، تفتش عن منفذ، لا، المنفذ سهل، تعود إلى شبّاك التذاكر، وتسأل الموظف.

(يقترب السيد ع من كشك التذاكر)

ع : بطاقة سفر إلى المدينة ن.

الموظف : آه! أنت ثانية! لا تكفّ عن التأخر، إنك منذ أسبوع في هذه المحطة، تقطع تذاكر لكن لا تسافر.

ع : إنها يا سيدي القطارات.

الموظف : القطارات.

ع : نعم، القطارات سريعة جداً، ما إن تتوقف في المحطة حتى تنطلق في الحال كسرعة البرق.

الموظف : إننا في عصر السرعة.

ع : آه!

الموظف : وعليك أن تتأقلم مع السرعة الفائقة وإلا تركت على ناصية المحطة.

ع : وهذا ما يحدث معي.

الموظف : هذا يعني أنك تتحرك أبطأ من سرعة العصر.

ع : أو أن العصر يتحرك بسرعة أكثر مني.

الموظف : يا عزيزي، يا أيها المواطن الصالح، يا من يدفع ضرائبه بانتظام، وينام مع زوجته بانتظام أيضاً، عليك بالتلاؤم، سر الحياة كله، التلاؤم.

ع : التلاؤم؟

الموظف : التكيف، أن تكيف حركة جسمك مع العصر الذي نحيا فيه.

ع : حاولت يا سيدي، البارحة توقف القطار، ما إن سمعت؟ يتوقف، حتى قذفت نفسي بعنف إلى الأمام، فإذا بي أسقط على القضبان الحديدية، كان القطار قد تحرك منذ جزء من مليون من الثانية.

الموظف : جزء من مليون من الثانية! وأين تحيا حتى تتأخر جزءاً من مليون من الثانية؟ أفي العصر الحجري؟!

ع : المعذرة يا سيدي، يبدو أنّ جسدي لم يتدرب على هذه المهارة بعد.

الموظف : كيف يستطيع جميع الركاب قاطبة، ركوب القطار، إلاّك.

ع : إلاّي.

الموظف : أجل، إلاّك.

ع : لا أدري.

الموظف : يجب أن تتساءل إذاً عن السبب.

ع : السبب! لا أدري.

الموظف : إنني أرثي لك أيها المواطن الصالح، ذكّرني باسمك.

ع : إنني السيد ع.

الموظف : ع مدة طويلة أم قصيرة؟

ع : عين مدة طويلة.

الموظف : أرأيت، حتى اسمك لا يتناسب مع العصر، سأساعدك وأعطيك حزّورة لو عرفتها لربما ساعدتك على التكيف.

ع : وما هي؟

الموظف : من الذي سبق أولاً، البيضة أم الدجاجة؟

ع : آه، عدنا ثانية للأحجية!

الموظف : إنني أحاول مساعدتك.

ع : ألا يوجد من سبيلٍ آخر.

الموظف : الرشوة!

ع : لا أعني.

الموظف : أيها السيد انتهى الكلام. هذه بطاقة سفرك، وذاك موقفك، قطارك سيأتي بعد نصف ساعة، فيمكن أن تعود بعد نصف ساعة، لتحجز مقعداً جديداً، في قطار جديد.

ع : لكن متى استقل القطار؟

الموظف : هذه مشكلتك.

ع : زوجتي تنتظرني وكذلك الأطفال.

الموظف : لا تعرقلني.

ع : لمَ؟

الموظف : نعم ألا ترى أنك لا تليق بزوجتك وأطفالك.

ع : أنا؟!

الموظف : أجل، ألا ترى أنهم يركبون القطار بسهولة، ووحدك تقف متخلّفاً على رصيف المحطة.

ع : هذا صحيح، وهل سيطول مكوثي هنا؟

الموظف : حتى تتجاوز عتبة الجزء من المليون من الثانية.

ع : ومتى يحدث ذلك؟

الموظف : حين تعلم من سبق الآخر، البيضة أم الدجاجة؟

ع : آه! (يبتعد السيد ع عن شباك التذاكر)

إيه، سأبقى في دوامة البيضة والدجاجة لكن إلى متى؟ لقد مضى على وجودي في هذه المحطة أسبوع كامل، وأنا أحاول الخروج منها، لكن لم أستطع الخروج! آه، أعني ركوب القطار، وأي قطار هو! يطلبون منك صورة شخصية، توقيعك، بصمة إصبعك، ثم ملخصاً كاملاً عن حياتك، بعد ذلك يقررون إن كان يحق لك أن تشتري بطاقة سفر أم لا، وأنا، بدا سجلي نظيفاً، أبيض كورقة أيامي كلها، في سجلي كله لم يجدوا سوى نقطة سوداء واحدة، بعد التحقيق والتحري، تبين أنها من آثار ذبابة، إنها بقايا ذبابة وضعت أقذارها على صفحتي البيضاء، استغرق التحقيق بعض الوقت، لكن في النهاية تبين لهم أنها بقايا ذبابة وليست قضية اتهام، إيه يا سيد "ع" أيها القاصد إلى مدينة ن، نون تلك المدينة الجميلة، التي تقع على سفح جبل، آه، لقد نُقِلَتْ، أجل قيل أن موقعها ضار بالصحة العامة، فنقلوها إلى رأس الجبل، لكن في رأس الجبل نقص في الأوكسجين، ونقص الأوكسجين يؤدي لتسمم بطيء في العقل، والنتيجة تحول سكان مدينة نون كلهم إلى سذج، أصيبوا جميعاً بالبلادة، والبلاهة، وطيبة القلب، وكان لا بد من إنقاذهم من طيبة القلب، فنقلوا جميعاً دفعة واحدة، وبقطار واحد من ذروة الجبل، إلى عمق الوادي، أعمق نقطة في الوادي، وهناك استردوا ذكاءهم ثانية، ولو لم يستردوه لكانت كارثة، إيه، ماذا ستفعل يا سيد "ع" لا بد من الجلوس على هذا المقعد من أجل الانتظار.

(يجلس ع على المقعد الخشبي،

تدخل حسناء، ترتدي معطفاً أسود قصيراً، تلبس قفازين أسودين، تضع قبعة على رأسها، تتأمل المكان جيداً، تقف قرب السيد ع.

ع : المعذرة يا سيدتي (يبتعد عنها).

السيدة : (تخرج مشرباً طويلاً، تضع فيه سيكارة، تقرب السيكارة من السيد ع، تضع قدمها على

المقعد بجانب السيد ع، وتتأرجح بجسدها نحوه)

كم الساعة؟

ع : الآن!

السيدة : نعم.

ع : (ينظر لساعته) الرابعة إلا ربعاً.

السيدة : هذا يعني أن أمامنا ربع ساعة من اللعب.

ع : اللعب!

السيدة : قبل أن يأتي القطار، أم أنك لا تحب ركوب القطارات.

ع : أحب، لكن لا أستطيع.

السيدة : لا تستطيع! لم؟ هل أنت عاجز؟

ع : عاجز!

السيدة : أجل هل أنت عاجز جنسياً.

ع : المعذرة يا سيدتي!

السيدة : أقول هل أنت عاجز جنسياً حتى لا تستطيع ركوب القطار.

ع : كلا يا سيدتي، لست عاجزاً جنسياً.

السيدة : وهل لديك شهادة تثبت ذلك؟

ع : شهادة!

السيدة : من آخر امرأة نمت معها.

ع : آخر امرأة نمت معها هي زوجتي.

السيدة : إذاً أمعك شهادة من أول امرأة نمت معها؟

ع : إنها زوجتي أيضاً.

السيدة : أرأيت أنك عاجز جنسياً، من يمض حياته الجنسية بأسرها مع امرأة واحدة هي زوجته، فهو عاجز جنسياً بطبيعة الحال.

ع : بطبيعة الحال!

السيدة : لأن المرأة بعد خمس سنوات من الزواج تكف عن أن تكون امرأة.

ع : آه!

السيدة : منذ متى وأنت تمارس الزواج؟

ع : منذ عشرين عاماً.

السيدة : آه! تحتاج لعملية ترميم شاملة لتعود إليك أحاسيسك، ومشاعرك السليمة.

ع : مشاعري السليمة!

السيدة : التي تجعلك تقدر جمال المرأة، وتجعلك تحسن التصرف معها.

ع : كيف؟

السيدة : ألا ترى أنك تقف كالأبله، وأنا أمدُّ لك مشرب السيكارة منذ عشر دقائق، لكي تشعل لي سيكارة، ماذا تسمي هذه؟

ع : قلة ذوق.

السيدة : لا، إنه تبلد بالإحساس، والسبب لأنك لم تر إلا زوجتك، ومنذ عشرين عاماً، ألم تلتحق بإحدى المدارس؟

ع : أية مدارس؟

السيدة : عش ودع غيرك يعيش.

ع : كلا، إنني لا ألج تلك الأماكن.

السيدة : لم؟

ع : زوج محافظ مثلي لا يليق به أن يلج تلك المدارس.

السيدة : هذا رأي معظم الأزواج المحافظين، لكن ما إن نبدأ الدرس الأول حتى تبدأ عقدهم بالتحلل، وعندما ينتهي المنهاج، تراهم وقد استعادوا بريقهم الإنساني ثانية.

ع : آه! غريب ما تذكرينه.

السيدة : بل هو الطبيعي.

ع : وما أدراك بذلك.

السيدة : لأنني أعمل مدرسة في إحدى تلك المدارس.

ع : آه!

السيدة : وهذه بطاقتي، وهي تحمل رقمي، واسمي وعنواني، أتحب أن نبدأ بتفكيك عقدك منذ الغد؟

ع : لماذا؟

السيدة : لتتمكن من ركوب القطار، ألا ترى أنك واقف على رصيف المحطة لأن عقدك تشدك إلى الخلف.

ع : عقدي!

السيدة : وهي التي تعرقل سيرك، وتبطئ من سرعتك، حُلَّ عقدك تتزامن مع سرعة العصر، هذه قاعدتنا الذهبية، وعندئذ ستهون الأمور عليك، وستعرف من سبق الأول، الدجاجة أم البيضة، هذا هو قطاري قد وصل. إلى اللقاء. (تخرج)

ع : (يقذف بنفسه، يسقط على الأرض) إيه، هذا الجسد الثقيل لا يساعد على القفز، والوصول إلى القطار، إيه، لقد مضى قطار الساعة الرابعة، ولا بد أن أحجز بطاقة لقطار الرابعة والنصف (يتقدم من شباك التذاكر) مساء الخير يا سيدي.

الموظف : مساء الخير.

ع : بطاقة سفر بالقطار إلى المدينة نون.

الموظف : لم يعد هناك بطاقات.

ع : لماذا؟
الموظف : لأن القطار الذي خرج الآن هو القطار الأخير.
ع : وما العمل؟
الموظف : كما عملت في الأيام السابقة، تنتظر حتى صباح الغد، في تمام الساعة السادسة والنصف سيبدأ القطار الأول بالتحرك إلى مدينة نون، فلا تتأخر.
ع : ألا أستطيع مغادرة محطة القطار هذه؟
الموظف : لمَ؟
ع : كي أنام في أحد الفنادق.
الموظف : أنت تحب الفراش الوثير؟
ع : أجل.
الموظف : والماء الدافئ؟
ع : بلى.
الموظف : وحسناء تلاعبك؟
ع : كلا.
الموظف : إذاً نمْ على إحدى هذه المقاعد الخشبية، كل من دخل هذه المحطة صار متعذراً عليه الخروج منها، القوانين تنصُّ على ذلك.
ع : القوانين؟
الموظف : قوانين الدولة، أم أن قوانين الدولة لا تعجبك؟
ع : إنها تعجبني يا سيدي، بل أنا مغرم بها، أتصدق ذلك؟
الموظف : ولم العجب، جميعنا مغرمون بالقوانين، نحبها، نحترمها، نقدرها.
ع : أما أنا فأعشقها.
الموظف : تعشقها؟
ع : عشقاً بريئاً.
الموظف : هذا حسن.
ع : أحلم بذلك، لو سار القانون على رجليه، ورفع رأسه عالياً إلى السماء، لرفع جميع الناس رؤوسهم عالياً، لكن لأن القانون يسير على رأسه، رأسه إلى الأسفل، لذلك رؤوس جميع الناس إلى أسفل أيضاً.
الموظف : كلمة رائعة، أنت تتهم القانون بالسير على رأسه؟!
ع : لا أتهم يا سيدي، ولكنني أحلل.
الموظف : تحلل! ومن أنت حتى تحلل؟
ع : أنا إنسان عالق في مصيدة القانون، أعني في مصيدة هذه المحطة، إنسان لم يستطع السير بسرعة العصر بعد.

الموظف : الطريق واضح حُلَّ لغز البيضة، وعندئذ ستجري جميع الأمور على ما يرام، المعذرة، سآخذ هذه العلبة الخشبية معي.

(يحمل كشك بيع التذاكر على ظهره)

هل هناك خدمة ما!

ع : شكراً.

الموظف : إذاً أتمنى لك كوابيس سعيدة، فعسى أن تجد حلاً لورطتك.

ع : كوابيس سعيدة.

الموظف : أجل، فأنت في محطة الكوابيس السعيدة.

((يخرج الموظف حاملاً الكشك على ظهره))

ع : محطة الكوابيس السعيدة!! إنها نكتة، والآن أين ستذهب يا عين، الخلف أمامك مسدود، وكذلك الأمام، وأنت في نقطة بينهما معلق، إيه، ما أجمل التعلق في الفراغ، لا بد من بعض الحركة لملء الفراغ، ((يرقص رقصاً رائعاً على إيقاع رجليه وقدميه، ينتهي من الرقص)) هكذا سأمضي ما تبقى من الوقت بالرقص، الرقص خير دواء للتغلب على الفراغ، الملل، الوحدة، والكآبة، والوحشة، تجلس في محطة قطار هائلة الحجم وحيداً، الموظفون قد رحلوا مع مكاتبهم، القطارات توقفت عن الحركة، ولم يتبق سوى هذا المقعد وعمود الكهرباء، وهذا يكفي لإمضاء ليلة سعيدة عمود كهرباء ومقعد خشبي عارٍ، كافيان لبثّ السعادة في إنسان يشتكي من قلة التكيف مع العصر، ابتدأ العصر بالكهرباء وسينتهي بالحطب، فلأجلسْ بهدوء، ولا تأمل المكان بهدوء، كثير من الهدوء والاسترخاء، والتركيز، إلى أن تشرق شمس الغد، لكن في هذه القاعة التي تقع تحت الأرض بمئة متر، لا يوجد شمس ولا قمر، توجد فقط قطارات متحركة "عمود كهرباء"، ومقعد خشبي ((يجلس على المقعد، يتأمل المكان بهدوء، صوت صراخٍ حاد يدوّي في أرجاء المحطة، ينتفض السيد ع على الأثر)) إيه، ما هذا؟ صوتَ إنسان يعذب! غير معقول، إنها محطة قطار وليست غرفة تعذيب، آه، لا بد أنّ أذنيّ توحيان لي بذلك، إنها هلوسة الوحدة، والسكون، لأعدْ ثانية للرقص فهو الشفاء، به يتّحد الإنسان مع الزمان، والمكان. ((يرقص ثانية، وهو يرقص تصدر ضحكة أنثوية فاسقة، ومضخمة جداً، يتوقف عن الرقص)) آه، إنها ضحكة أنثوية ماجنة، لكنها محطة قطارات وليست ماخوراً، لا بد أنني أحلم.

(يجلس السيد ع على المقعد.

يدخل عامل يبدأ بفك عمود الكهرباء من قاعدته.)

ع : إيه، ما هذا؟

العامل : كما ترى، إنني أفكُّ.

ع : تفكُّ؟!

العامل : العمود.

ع : عمود الكهرباء!

العامل : أجل.

ع : لماذا.

العامل : إنه ملك البلدية، لذلك سآخذه إلى دار البلدية، سينام هناك، وفي الصباح نعيده إلى هذا المكان (يعاود العمل في فك العمود) أيمكن أن تساعدني؟ كان يفترض أن يرسلوا زميلي معي.

ع : آه، بالطبع، (يساعد العامل في فك عمود الكهرباء)

العامل : (ينتهي العامل من فك عمود الكهرباء، فيحمله على كتفه) شكراً إنك مواطن صالح، تحب الكهرباء كثيراً.

ع : وكيف سأمضي الليلة هنا، بلا ضوء؟

العامل : يمكن أن تولّد ضوءك من الداخل.

ع : من الداخل؟

العامل : من داخل نفسك.

ع : وهل يمكن أن تتولد الأضواء من الداخل.

العامل : وإن لم تتولد من الداخل أيكون هناك ضوء أصلاً، الضوء يصدر من الداخل فيضيء النهار.

ع : والشمس؟

العامل : مهمتها طمس الضوء الحقيقي.

ع : هل أنت فيلسوف؟

العامل : إنني عامل بلدية، وجميع عمال البلدية متفلسفون مثلي.

ع : آه! ومن علّمكم الفلسفة.

العامل : دماغ رئيس البلدية اليابس. (يخرج)

ع : غريب، ما يجري في هذا المكان غريب.

(يدخل رجل يرتدي معطفاً أسود. يضع قبعة سوداء، يحمل بيده عمود كهرباء صغيراً، يضع العمود الصغير مكان العمود السابق يكبس زراً، فتشعل لمبة صغيرة في العمود)

الرجل : هكذا أفضل، إنهم لا يحبون الظلام، ولكنهم في الوقت نفسه لا يحبون النور الشديد، المطلوب هو النور المتوسط.

ع : هم، من هم؟

الرجل : هم، أي هم.

ع : آه.

الرجل : هل استدعيت لهذا المكان من قبل؟

ع : كلا.

الرجل : هذا من حسن حظك. لأنه لا يستدعى عادة إلى هنا إلا كل تعيس حظ، أمتأكد أن

صفحتك بيضاء؟

ع : بياض الثلج، لكن هناك نقطة سوداء.

الرجل : نقطة سودا؟

ع : بقايا ذبابة.

الرجل : أمتأكد أنها بقايا ذبابة، وليست قضية خطيرة.

ع : لقد حققّوا بالأمر فتبين لهم أنها بقايا ذبابة.

الرجل : احمدْ الله، فقد تنقذك هذه الذبابة من حبل المشنقة.

ع : المشنقة!

الرجل : إذا أرادوا أن يكونوا رحماء معك.

ع : إيه، عمَّ تتحدث أيها الرجل، أعني أيها السيد.

الرجل : أتحدث عنهم.

ع : لكنها المشنقة، أهناك أكبر من المشنقة، آه، لا بد أنك تعني الكرسي الكهربائي.

الرجل : (يبتسم) أي كرسي كهربائي يا هذا. بالمناسبة، أنت السيد ع ممدودة مدة طويلة.

ع : نعم

الرجل : وأنا ع ممدودة مدة قصيرة.

ع : إنها مناسبة سعيدة أن أعثر على إنسان شبيه لي.

الرجل : لا، إننا نختلف في قضية المدة، وهذه قضية أساسية، فالرجل ذو العنق الطويلة يصلح للمقصلة، أما ذو العنق القصيرة فيصلح للخنق بالغاز، وهناك فرق بين المقصلة والغاز.

ع : إذاً لا بد أن الموت على الخازوق، هو أشد أنواع الموت قسوة.

الرجل : (ينهض) ستكون سعيداً لو مُتَّ على الخازوق، هذا يعني أنك مدلل وذو حظوة في أعينهم، إنهم لا يقدّمون الخازوق إلا للشخصيات الهامة، هل أنت واحد منهم؟

ع : لا، إنني مواطن عادي.

الرجل : إذاً سيحرمونك متعة الموت على الخازوق، أُعِدَّ للمواطن العادي أمرٌ آخر.

ع : ما هو؟

الرجل : ستراه بعد قليل، فلا تستعجلْ. لكن إن أردت النجاة، فحاولْ أن تعرف أيه سبق الآخر، البيضة أم الدجاجة، آه، ها هو رقمي قد كتب على اللوحة الالكترونية، إنه دوري، احفظ رقمك جيداً فقد يطلبونك بعد قليل.

(يخرج حاملاً عموده الكهربائي)

ع : إيه، ما الذي يجري، بل أين أنا؟

((يدخل عاملان))

عامل1 : المعذرة أيها السيد.

ع : خيراً.

عامل1 : أيمكن أن تنهض عن هذا المقعد؟

ع : أنا!

عامل1 كما أعتقد.

ع : لماذا؟

عامل1 : سنفكُّ هذا المقعد.

ع : لمَ؟

عامل2 : إنه ملك مجلس المدينة.

ع : آه!

عامل2 : سنفك هذا المقعد ونأخذه إلى مستودع مجلس المدينة، وفي الصباح سنعيده ثانية إلى هذا المكان.

ع : وأين سأنام؟

عامل2 : تنام!! من دخل هذا المكان فقد دخله لليقظة.

ع : اليقظة؟

عامل2 : فحيث أنت ذاهب لا نوم بعد.

ع : لا نوم بعد!

عامل2 : كتب النوم على الأحياء فقط، الأحياء وحدهم يتمتعون بنعمة النوم، أما حيث أنت ذاهب، فهناك عذاب اليقظة، وجحيم الصحو.

ع : جحيم الصحو!

عامل2 : حيث تشتهي جنة الوسن، والغياب فلا تنالها، إلى اللقاء أيها السيد، ونتمنى لك رحلة جميلة.

((يحمل العاملان المقعد ويخرجان به، ساحة المحطة عارية الآن تماماً من أية قطعة أثاث أو ديكور، إن الثياب المنتقاة بعناية من حيث اللون، وكذلك الإضاء سيلعبان دوراً هاماً للتغطية على فقدان قطع الديكور السابقة))

((تدخل واحدة من بنات الليل.

تلبس تنورة جلد سوداء، بلوزة حمراء، بيدها حقيبة نسائية، تمضغ علكة، تقترب من السيد ع))

الفتاة : هاي.

ع : هاي.

الفتاة : هل السيد وحيد؟

ع : نعم.

الفتاة : بشكل كامل.

ع : أعتقد ذلك.

الفتاة : هيا إذن

ع : إلى أين؟

الفتاة : ألا ترغب بموعد؟

ع : موعد!

الفتاة : معي، أم لا أروق لك.

ع : بل تروقين لكن.

الفتاة : هيا، لن نختلف أيها السيد، على السعر.

ع : السعر.

الفتاة : تبدو رجلاً طيباً، سأعاملك معاملة خاصة، عادة أخصم للرجال الطيبين 50%.

ع : إنني يا سيدتي.

الفتاة : آه، يبدو أنك طيب وساذج، لذلك سأخصم لك 75% يكفي خمس وعشرون دولاراً.

ع : لن أذهب.

الفتاة : لن تذهب!

ع : أجل.

الفتاة : لم؟

ع : إنني أنتظر القطار.

الفتاة : وأنا، ألست قطارك؟

ع : قطاري.

الفتاة : الذي سينقلك خارج هذه المحطة.

ع : كيف يا سيدتي، إنني أركب القطار فأخرج من المحطة، أما أنت فلا أعتقد أنني لو فعلت ذلك سأتمكن من مغادرة المحطة، إن المبادئ تقول ذلك.

الفتاة : أية مبادئ.

ع : مبادئ علم الميكانيك الساكنة، والميكانيك المتحركة، بل حتى علم الأخلاق يقول ذلك.

الفتاة : أين تحيا يا هذا! خارج العصر؟!

ع : وهذه مشكلتي.

الفتاة : وأنا قد أتيت لأحل مشكلتك.

ع : تحلين مشكلتي!

الفتاة : حتى أمكّنك من التلاؤم مع روح العصر، ولذلك يجب أن أسهل سقوطك، أعني صعودك.

ع : صعودي.

الفتاة : في النفق.

ع : أي نفق؟

الفتاة : النفق اللازوردي.

ع : عن أي شيء، تتحدثين!

الفتاة : عن النفق الذي سيقودك خارج هذا العالم، حيث الراحة الأبدية، والهدوء والسكينة.

ع : آه! أهو الموت؟

الفتاة : أي موت! إنه الانتقال.

ع : الانتقال!

الفتاة : عبر النفق، وهذا يحتاج التشجيع، عادة يرسلون الزبانية، لكنهم كانوا رؤوفين بك، فأرسلوني أنا.

ع : آه!

الفتاة : هيا، الأمر سهل كشربة الماء. بل هو أسهل، ففي شربة الماء قد تغصُّ بها، أما ذاك الأمر فلا تغصُّ به أبداً.

ع : أي أمر؟

الفتاة : عبور النفق.

ع : آه، أرى أنك تحاولين خداعي، بل جرِّي إلى شرَكٍ.

الفتاة : ولم يا حبيبي؟

ع : حبيبك!

الفتاة : نعم، فجميع الناس أحبتي. إنني المحيط ومائي أجيز ركوبه لجميع السفن.

ع : آه. شكراً، لكن لا وجود لذاك النفق، إنه مجرد وهم، مصيدة أعدت لاصطياد ضعاف العقول، لكنني من المدينة نون، المدينة التي هي في أسفل الوادي، والتي يتمتع سكانها وبفضل الهواء الجديد، بذكاء جديد.

الفتاة : إذاً إلى اللقاء يا حبيبي، سآتي إليك عندما تحتاجني، فأنا ملاكك المنقذ.

ع : ملاكي؟

الفتاة : الذي سيقلُّك عبر النفق إلى عالم الخلاص، والراحة، والسلام، والسكون، لك أشواق الحارة، إلى اللقاء (تخرج)

ع : خلاص! وأي خلاص، إيه، الحمد لله أن أهل مدينة نون يتمتعون بذكاء جيد، وإلا لكنت وقعت في الفخ، إيه، لأسرْ في المحطة، (يسير، من الظلام تبرز صفوف من الرجال والنساء المرتدين ثياباً سوداء، إن ثيابهم موحدّة، وهي عبارة عن بنطال رقيق يظهر تقاطيع الجسد، وفوقه كنزة سوداء رقيقة، ملتصقة بالجسم، لهم جميعاً الملامح الجامدة ذاتها، إنها نمورٌ سجينة في قفص ومهيَّأة للانقضاض. يمرّ السيد ع بقرب فتاة مستندة إلى الجدار، ترمقه بنظرات شرهة، أنثوية، شبقة)

فتاة : نظرة يا جميل.

ع : المعذرة، لا أدخن.

(يتابع السيد ع مسيره ضمن ذاك الحشد الذي يبدو أشبه بنفق طويل، إن التشكيل الحركي للمجموعة سيغدو الآن البديل عن قطع الديكور، إن التشكيل الجسدي للمجموعة سيعبر عن المكان. وعن المضمون النفسي والفكري للحركة أيضاً.)

شاب1 : (يصرخ صرخة هستيرية، ثم يتوقف فجأة)

شاب2 : (يضع قدمه بطريق ع، فيقع ع على الأرض)

ع : المعذرة أيها السيد، لقد اصطدمتُ برجلِكَ فوقعتُ، المعذرة لأنني لم أشاهد رجلك.

(ينطلق الحشد بضحكة هستيرية جماعية، ثم يتوقف فجأة بدخول ضابط يرتدي ثياب ضباط الجستابو، بيده سوط، يعبر الضابط التشكيل، يقترب من السيد ع، بلطف ينفضُ الضابط الغبار عن ثياب السيد ع، وبحركة أنيقة جداً، ويتابع طريقه فيلحقه السيد ع بشكل غريزي، يهبط الضابط إلى قبو، يحاول ع اللحاق به، يوقفه الضابط بالسوط)

الضابط1: حين تسمع اسمك تدخل، هل هذا مفهوم؟

ع : مفهوم يا سيدي.

الضابط1: والمعذرة من عبث الأولاد، إنهم يحبون التسلية وخصوصاً مع الأناس الغرباء.

ع : إنهم أولاد لطفاء يا سيدي.

(يقتربون من ع دفعة واحدة مكشرين تكشيرة مرعبة، يصرخ بهم الضابط بوحشية فيعودون لأماكنهم)

الضابط1: رأيك في محله، إنهم حقاً أولاد لطفاء، ومهذبون، لا تنسَ حين تسمع اسمك تدخل.

ع : إنني في الخدمة يا سيدي.

الضابط1: ولا تنس أن تنظِّف حذاءك، وأسنانك أيضاً، إننا نكره كلَّ وسخِ الحذاء، وسخِ الأسنان، وسخِ الأفكار، هل هذا مفهوم؟

ع : سأنظفُ حذائي، وأسناني، وأفكاري، في الحال يا سيدي.

الضابط1: حسناً، أنا نازلٌ إلى أسفل (يهبط الضابط، السيد ع وحيد على خشبة المسرح)

ع : إيه، أين أنت يا عين، وفي أي موقف زججت، القطط تحيط بك من كل جانب، كلا، إنها ليست قططاً، بل نموراً، آه، إنها ديناصورات منقرضة، تحيط بك من كل جانب.

(من الظلام تبرز فجأة المجموعة، منقضة على السيد ع، فيقفز ع حين يراها قفزة واحدة باتجاه القبو الذي نزل فيه الضابط، حيث يجد نفسه أمام طاولة جلس خلفها ثلاثة ضبابط بثياب سوداء، ثياب الجستابو، الضابط الذي التقى به السيد ع من قبل وهو الضابط رقم واحد يجلس إلى يمين رئيس اللجنة، رئيس اللجنة هو الضابط رقم اثنين وهناك ضابط على يسار رئيس اللجنة هو ضابط رقم ثلاثة. نظرات الضباط الثلاثة قاتمة، حادة، السيد ع يوجد في بقعة نور يأتي من مصباح كهربائي سلط فوق رأسه.

موسيقى هادئة تنبعث في المكان، الضباط الثلاثة يطقطقون أصابعهم، صوت طقطقة الأصابع حاد، وقوي، ومضخم)

ع : مساء الخير.

ضابط3 : (صارخاً بأعلى صوته) قفْ.

ع : (يقفز في الحال واقفاً) إنني أقف يا سيدي.

ضابط2 : مَنْ أنت؟

ع : إنني يا سيدي...

ضابط3 : سيادته يسألك من أنت، فأجب، وأوجز.

ع : أوجز؟

ضابط3 : نعم.

ع : حسناً، كنت يا سيدي أمر من هذا المكان.

ضابط3 : لم تمر؟

ع : لمَ أمر؟!

ضابط3 : أجل.

ع : كنت سأستقل القطار.

ضابط2 : قطار!

ع : أجل.

ضابط2 : لكن محطة القطار تبعد عن هذا المكان عشرين كيلومتراً.

ع : أتعني أننا لسنا في محطة القطار.!

ضابط3 : لا تتظاهرْ بالغباء، وأجبْ وأوجزْ، ماذا كنت تفعل في هذا المكان؟

ع : كنت يا سيدي أمرُّ، أعني، آه!

ضابط2 لا فائدة من الكذب، ولا تحاولْ خداعنا.

ع : إنني لا أخدعكم يا سيدي، وأقسم أنها الحقيقة.

ضابط2 : حسناً، ما دمت تصرُّ على الإنكار، يمكن أن تغادر.

ع : يمكن أن أغادر!

ضابط2 : بالطبع، كلُّ من لا يعترف بجريمته نعاقبه بإطلاق سراحه، هيا، عُدْ من حيث أتيت.

ع : في الحال يا سيدي، وشكراً لكم.

ضابط2 : لا شكر على واجب.

ع : شكراً مرة أخرى يا سيدي.

(يعود الضباط الثلاثة لطقطقة أصابعهم، يخرج السيد ع من القبو، يحاط بالكتلة البشرية، تشكل المجموعة حوله وهو يسير عدة تشكيلات حركية، مرة تشكل المجموعة أخطبوطاً يحيط بالسيد ع، ومرة أفعى، وثالثة عقرباً، بحيث يكون السيد ع دائماً وسط

ذاك التشكيل عاجزاً عن النفاذ منه، أو اختراق طوقه، من الواضح أن الطريق الوحيد الآمن، والممكن سلوكه هو الطريق المؤدي للقبو، حيث الضباط الثلاثة، ينساق السيد ع بشكل غريزي اتجاه القبو، حيث يرمي نفسه ثانية أمام طاولة الضباط الثلاثة)

ضابط1 : أهناك حاجة ما؟

ع : لا يا سيدي.

ضابط2 : حسناً، إنك تقطع علينا حبل طقطقتنا.

ع : المعذرة يا سيدي. يبدو أنني أخطأت الطريق.

(يحاول السيد ع الصعود من القبو يفاجأ بالمجموعة، فيعود من حيث كان، ثم تخطر على باله فكرة، وهي أنه قد يجد من الطرف الثاني للقبو مخرجاً، فيجد أمامه جداراً صلباً، ينفجر الضباط الثلاثة على إثرها بالضحك)

ضابط1 : إنه مغلق.

ع : مغلق؟!

ضابط1 : ومفتاحه بيدنا، نضغط على الزر فينشقُّ الجدار، وتذهبُ حيث السلام والآن ما رأيك.

ع : بِم؟

ضابط1 : أن تعترف.

ع : بم؟

ضابط1 : هذه قضيتك.

ع : إنني يا سيدي بريء.

الضابط1: وهذه مشكلتك.

ع : مشكلتي!

الضابط1: فلو كنت مذنباً لكانت هناك قضية تُحاكَم من أجلها، أما لأنك بريء فهذا يعني أنه لا محكمة، وحيث أن المحكمة لا تنعقد لمحاكمة بريء فهذا يعني أنك ستبقى بدون إطلاق الحكم عليك. وحيث أنك ستبقى بدون إطلاق الحكم عليك ستبقى محجوزاً في هذه الغرفة معلقاً بين الافتراس والنجاة.

ع : وما المطلوب مني؟

الضابط1: أن تغدو مذنباً.

ع : كيف؟

الضابط1: هذه قضيتك.

ع : لكنني أريد مغادرة هذا المكان.

الضابط1: هناك سبيل واحد، كن مذنباً، فتحاكم بعد ذلك، يصدر عليك الحكم فينشق الجدار (يضغط الضابط1 على زر فينشق الجدار، حيث تبدو نافذة كبيرة جداً من اللون اللازوردي)

ع : آه، إنه حقيقي، ذاك النور حقيقي.

الضابط1: وعندئذ تغادر المكان، لا ينشق الجدار إلا لمن جرت محاكمتهم، وصدر قرار المحكمة بحقهم.

ع : إنها ورطة، لكنني لست مذنباً.

الضابط1: لا يوجد إنسان لا يملك في حياته ذنباً ما، فتِّشْ عن ذاك الذنب الخفي، فهو طريق النجاة أمامك.

ع : ذنبٌ خفي!

الضابط2: ارتكبته بغفلة عن عين القانون، ولم يعرف به أحد.

ع : ذات يوم تزوجت يا سيدي، أليس هذا ذنباً كافياً لمحاكمتي؟

الضابط2: لا، الزواج فضيلة ترعاها الدولة لإنجاب النسل القوي، والمتفوق.

ع : إذاً ذات يوم أنجبت طفلاً ذكراً وبنتين، أليس هذا ذنباً؟

الضابط2: كما قلنا النسل السليم في الجسم السليم، وهو شعار الدولة السليمة.

الضابط1: اغمضْ عينيك. وغُصْ بعيداً في أعماق نفسك، فقد تعثر على ذنبٍ يبرر محاكمتك، وبالتالي يكون طريق خلاصك.

ع : إنني أعمل يا سيدي مهندساً كهربائياً، وذات مرة وبسبب الإهمال أتلف محرك كهربائي، فسبَّبَ خسارة كبيرة للدولة.

الضابط2: (يضحك) نطالبك يا عزيزي بذنبٍ وليس بخسارة، إن الدولة غنية وقوية، ولن يهز كيانها محرك كهربائي قد احترق بسببك.

ع : آه، أين أنتِ يا ذنوبي، أنجديني، آه، ذات مرةٍ.

الضابط2: (مقاطعاً) ادعيتَ المرض وأخذت إجازة صحية مدتها أسبوع كامل، قمت خلالها مع زوجتك برحلة إلى منطقة البحيرات، أليس كذلك؟

ع : بالضبط.

الضابط2: إننا نعلم ذلك عنك، لكننا نغضُّ الطرف عنه ولا نعتبره جريمة.

ع : جريمة! أنتم تطلبون جريمة.

الضابط2: لنتمكن من محاكمتك محاكمة تسبب لك الخلاص، والراحة التامة.

ع : آه.

الضابط1: لم لا ننطلق يا عزيزي من الواقع.

ع : الواقع!

الضابط1: أعني ماذا يوجد داخل حقيبتك، قد يرشدنا ذلك للحقيقة.

ع : الحقيقة!

الضابط1: أنك مجرمٌ هاربٌ من جريمةٍ ما.

ع : جريمة ما! وهل يمكن لمواطن صالح مثلي أن يرتكب جريمة.

(يفتح الحقيبة، يخرج سكيناً، طويلة حادة، ملوثة بالدم)

إنني يا سيدي ضد أي جريمة. (يلاحظ وجود السكين في يده) إيه، ما هذه؟!

الضابط1: ألم أقل لك من الأجدى لو انطلقنا من الواقع، هذا هو الطريق الأقصر للحقيقة، والآن حدثني عن قضية السكين.

ع : أية سكين؟

الضابط1: التي في يدك.

ع : من أين أتيتُ بهذه السكين؟!

الضابط1: فكِّرْ فقد تكون قد عثرت على طريقة الخلاص.

ع : الخلاص!

الضابط1: التي ستنجو بها من هذا السرداب.

ع : آه، الآن تذكرت، لقد أرسلتني زوجتي ذات مرة كي أذبح لها دجاجة بهذه السكين، وهذه آثار دماء الدجاجة.

الضابط1: حسناً تابع، فقد تجد في حقيبتك مفاجاءات أخرى.

ع : (يمد يده إلى الحقيبة فيخرج باروكة شعر شقراء، قناع وجه مرعب) ما هذا؟ غير معقول، من الذي وضع هذه الأشياء في حقيبتي؟ الآن تذكرت. هذه الباروكة لزوجتي، أما هذا القناع فلابنتي، أوصتني قائلة: بابا غداً عيد ميلادي، فأتِ لي معك بقناعٍ للوجه، قناع مرعب كي أخيف به أصدقائي، كما ترون القضية قد حلت: (يراقبونه بلا اهتمام) آه، يبدو أن القضية لم تحل بعد، حسناً (يمد يده يخرج ستيانة نسائية زرقاء) إيه، سامحك الله يا زوجتي، تنسين ملابسك الداخلية في حقيبتي، إن هذا يحدث دائماً، أعني أحياناً، عوض أن تضع ستيانتها في درج الثياب، تضعه في حقيبتي.

الضابط1: وماذا بعد ذلك؟

ع : سنرى ماذا هناك بعد ذلك، آه، هناك هذه السيارة (يخرج لعبة بشكل سيارة) الآن تذكرت، لقد أوصاني ابني أن آتي له بسيارة، وهذه هي، فأين هي المشكلة (ينظرون إليه بصمت) آه، المشكلة أنني لا أزال بريئاً، هذه هي المشكلة، وإنني سعيد لأنني بريء، فأنا أشعر بالنقاء، بالبياض، بالصفاء، إيه، ما أجمل البراءة وما أقسى أن تكون بين قبضة الجلاد محصوراً داخل جدران السجن، السجن! آه، لست في سجن، إنني في محطة قطار، أجل إنني في محطة قطار، هذا يعني أنني أستطيع التجول بسهولة، (يتجول يصطدم بالجدران أينما ذهب) آه، هذا هو الطريق الوحيد في هذه الغرفة (يخرج القبو، حيث يفاجأ بالكتلة تهمر همراً هائلاً، فيرتد نحو القبو) آه، كلاب صيد شرسة مدربة على القبض على فرائسها. المعذرة أيها السادة (يعود لمكانه مختاراً) حسناً أيها السادة إنني مجرم، فأوجدوا لي جريمة تليق بي.

الضابط2: وهل أتينا لنلفّق للأبرياء تهماً نُلْبسُها لهم. لا، المجرم يُظْهِر جريمته من تلقاء نفسه، ووفق جريمته يصدر الحكم المناسب له.

ع : المسأل بسيطة، كنت سائراً فشاهدت نافذةً مفتوحة، قفزت إليها، ولما كان المنزل فارغاً سرقت منه عشرة آلاف مارك.

الضابط2: أين هي؟

ع : ماذا.

الضابط2: العشرة آلاف مارك.

ع : ليست معي.

الضابط2: كيف تريدنا أن نحكم على مواطن صالح بدون دليل، كل مواطن بريء حتى يثبت العكس، وأنت لم تثبت العكس، فأنت لا تزال بريئاً، الأقوال وحدها لا تكفي، نريد فعلاً، حدثاً، بيّنةً، دليلاً، أوعيت اللعبة الآن؟

ع : بدأت أعي، لكنني بريء.

الضابط2: رفعت الجلسة.

ع : وماذا سيحل بي؟

الضابط2: سنتركك في هذا المكان، وستسلط عليك تلك الكلاب الآدمية، وفي الصباح قد نعثر عليك حياً أو قد لا نعثر، هذا عائدٌ لمزاج تلك الكلاب، إن كانت جائعة التهمتك وعظمك، وإن كانت شبعة التهمت اللحم، وأبقت عليك العظم.

ع : أرجوكم، ابقوا.

الضابط1: هل ظهرت معلومات جديدة تفيد المحكمة في تحقيق العدالة؟

ع : العدالة، نعم، لا بد من تحقيق عدالتكم، وإلا التهمتني تلك الكلاب وهذه هي المشكلة، كيف نحقق عدالتكم.

الضابط1: بأن تكون مجرماً، فما دمت بريئاً فعدالتنا معطلة، أليس كذلك؟

ع : إنه كذلك.

الضابط1: إذاً هيا، انبشْ ذكرياتِك، فقد تعثر في حنايا نفسك على روح شريرة مجرمة، تقدمها للمحكمة، والمحكمة ستطهّرك من تلك الروح، وحذار فالمحكمة لا تأخذ إلا بالأدلة والبراهين الحسيّة، النوايا لا تكفي، نحن لا نحاكم الأفراد على نواياهم فهذا من اختصاص الرب، نحن نحاكم هنا على الفعل الحسي الذي كان قد وضع فعلاً، المهم هو الفعل وليس الرغبة، أفهمت؟

ع : سأحاول أن أفهم.

الضابط1: وهذا أجدى لك، وإلا قضيتَ أياماً ممتعة مع كلابنا البشرية المتوثبة للالتهام. (يأتي صوت الكتلة جماعياً حاداً)

ع : دعوني أركز تفكيري.

الضابط1: بداية سليمة، ولكي نساعدك على التركيز هناك مبدأ جوهري وخالد، انطلق من الواقع، من الحياة، فقد تصل إلى الحقيقة، وعندئذ تعرف طريق الخلاص.

ع : (يخرج قلم حبر من جيبه) هذه هي أداة الجريمة يا سيدي.

الضابط2: كيف؟

ع : بهذا القلم كتبت تقريراً كاذباً عن أحد زملائي، فأودع السجن وإلى الآن.

الضابط2: (يضحك) وهل هذه جريمة؟ هذا يعني أنك مواطن صالح، غيور على مصالح الدولة.

ع : ما العمل إذاً؟

(يتشاور الضباط الثلاثة)

الضابط2: يا بني، يجب أن تساعدنا على خلاص روحك، إنك متشبث وبعمق بجسدك، لماذا؟

ع : إنني يا سيدي أحاول فقط أن أتملص من قبضة ذاك القاضي القاطن في داخلي فلا أستطيع.

الضابط2: أهناك قاضٍ غيرنا؟!

ع : إنه الضمير، أحاول التخلص من قبضته فلا أستطيع، إنه يلاحقني كما الباز يلاحق أرنباً في الصحراء، الأرض مكشوفة وكيفما حاول الأرنب الهروب كانت عينا الباز له بالمرصاد، سطوة الضمير أشد من سطوة محكمتكم وتلك هي المشكلة يا سيدي.

الضابط1: كيف؟

ع : لو نام ضميري لبعض الوقت، لو أطبق عينيه، عندئذ لربما توصلت إلى الحقيقة التي تساعدني على الخلاص.

(يتشاور الضباط الثلاثة)

الضابط2: حسناً، قررنا معاونتك في مهمتك هذه.

ع : كيف؟

الضابط2: سنرسل لك ملاك الرحمة، ومعه عصا الرحمة.

ع : ملاك الرحمة!

الضابط1: الذي سينقذك من تشويش فكرك، واضطراب نفسك، سيعيد الصفاء إلى نفسك، فترى جريمتك بوضوح تام.

(يشير الضابط2 بيده، فتدخل الفتاة التي دخلت في بداية المسرحية، لا تزال تلبس تنورة جلد سوداء قصيرة، بلوزة حمراء، بيدها عصا رفيعة، وقصيرة، ومذهَّبة، أشبه بالصولجان)

الفتاة : هاي.

ع : هاي. أنتِ!

الفتاة : أجل أنا، كيف حالك؟

ع : لا بأس، لكنني في ورطة.

الفتاة : ورطة؟!

ع : أعني أريد الخروج من هنا.

الفتاة : تستطيع لو أردت.

ع : كيف؟

الفتاة : اعترفْ.

ع : أعترف؟

الفتاة : بجريمتك.

ع : لكنني لم أرتكب جريمة.

الفتاة : وتلك هي جريمتك.

ع : آه، أتعنين أنه يجب أن أرتكب جريمة حقيقية.

الفتاة : لتغدو حراً.

ع : لكنني لا أستطيع.

الفتاة : لم؟

ع : إنه الضمير.

الفتاة : اقتله.

ع : إنه يمسك بعنقي.

الفتاة : تخلص من سلطته.

ع : لا أستطيع.

الفتاة : لمَ؟

ع : إنه أنا.

الفتاة : عليك السلام إذاً.

ع : وروحي هي الأخرى تقاوم.

الفتاة : وعلى روحك المتعة.

ع : ما العمل؟

الفتاة : إنك تجلب المشاكل لنفسك. هاي (تريد الخروج، يلحق بها، يتشبث بها)

ع : أرجوك، أنقذيني.

الفتاة : يجب أن تعطيني نفسك أولاً.

ع : إنني أعطيك.

الفتاة : وإرادتك.

ع : إنها رهن لك.

الفتاة : حسناً، تمدَّدْ.

ع : أتمدد؟!

الفتاة : على هذه الطاولة، لأساعدَك على الخروج من نفسك، لأطلقك من قبضة ذاك السفاح الشرس المدعو الضمير.

ع : إنني أتمدد (يتمدد على الطاولة التي يجلس عليها القضاة، القضاة يتنحون جانباً، الطاولة كبيرة بما يكفي احتواء جسد السيد ع، القاعة في ظلام، تشعل الفتاة شمعتين)

الفتاة : شمعة عند الرأس، وأخرى عند القدم، من القدم تأتي الأوساخ وإلى الرأس تصل. (تنزع قلادة من صدرها، تثبتها فوق عينيه، وبحركة نواسية تحركها فوق عينيه) ثبت عينيك على هذه القلادة، حياتك كحركة هذه القلادة كانت، جيئة إلى العمل وذهاباً إلى البيت، لم تلتفت يمنة أو يسرة، والآن، آن لك أن ترى الحياة الحقيقية، إنك ترى القلادة سفينةً مجنَّحة، تقفز إليها، تتشبث بها، إنك تطير منها، أنت الآن جسدٌ أثيري، قادرٌ على اختراق المسافات، ادخل إلى عمق جمجمتك، إلى تلافيف دماغك، سِرْ في التلافيف، نقّبْ في مؤخرة الجمجمة، أنت تستقر حيث مراكز السيطرة والتوجيه، أنت تعطل مراكز السيطرة والتوجيه. نفسك تنطلق الآن من سيطرة العقل عليها، من سيطرة الضمير، والخير، أنت الآن كائنٌ إنسانيٌ حر، مجرَّدٌ من الوهم، أنت قادر على التعبير عن رغباتك الدفينة، إنك تدخل إلى خميلة، خميلة ياقوتية، اقترب من البحيرة، هناك ضوء ينبعث من نافذة، تقترب من الضوء ببطء، دون أن تحدث ضجة، ترفع رأسك فترى من خلال ظلال الشموع امرأة عارية، ممددة في السرير، تقترب من المرأة أكثر، حدِّقْ بها جيداً، إنها زوجتك، زوجتك وهي تمارس فعل الخيانة الزوجية مع شاب صغير السن، إنك تشهر السكين، سكين المطبخ وتغرسها في جسدها، بعد ذلك، ينتابك الغضب والجنون، تطعن ابنك، وتهشم جمجمة ابنتك، تفتح باب المنزل وتخرج مسرعاً إلى الشارع، تتجه فوراً إلى مركز الشرطة وتهتف إنني مذنب، الآن تنسحب من مراكز السيطرة، يعود مركز السيطرة كما كان، تنسحب من تلافيف الدماغ، تهبط إلى القلب، تستقر في الأحشاء جنيناً، نَمْ أيها الجنين، فبعد قليل سيكون أوان الولادة، اليقظة تعود إليك ببطء، الجنين كامن بك، وأنت تعود إلى وعيك الظاهري، تعود، تعود، تعود.

(يستيقظ ع وهو يبتسم)

ع : (يتثاءب) صباح الخير، فنجان قهوة.

الضابط3: (صارخاً) قفْ.

(يقفز ع عن الطاولة مرعوباً)

ع : (يلاحظ وجود الفتاة) آه، هذه أنتِ!

الفتاة : أجل، ألا ترغب بموعد.

ع : موعد!

الفتاة : ينسيك ما أنت فيه.

ع : آه، ماذا تفعلين في هذه المحكمة؟ هل أنت متهمة؟

الفتاة : (تضحك بغنج) بل أتيت أزور القضاة.

ع : تزورين القضاة!

الفتاة : إنهم أصدقائي، ومضت عدة أيام لم أرهم، قلت لأذهب ولأزرهم في المحكمة.

ع : أنت على معرفة بهم!

الفتاة : بل هم على معرفة بي.

ع : يمكن أن تكلميهم بأمري.

الفتاة : إغواؤهم لالتهام جسدي سهل، أما إغواؤهم لالتهام الحقيقة فصعب جداً.

ع : لو كنت أملك جسداً أنثوياً إذاً.

الفتاة : (تضحك بغنج) إنها ضريبة الرجولة، كن رجلاً وتحمل.

ع : سأتحمل، فأنا مواطن صالح، ومواطن كامل الحقوق والواجبات وفق المادة الخامسة عشر من الدستور، وما دام الدستور معي فأنا قوي.

الفتاة : (تضحك بغنج) دَسْتور، (تضربه بمؤخرتها وتخرج)

ع : نعم، يجب أن أبحث في المادة الخامسة عشر للدستور فهي الملجأ الوحيد لخلاصي.

الضابط1: ماذا قررت؟

ع : إن المادة الخامسة عشر من الدستور تنص..

الضابط2: رفعت الجلسة.

ع : المعذرة يا سيدي، كنت أمزح، وهل أنا أحمق حتى أتشبث بالدستور لينقذني من براثنكم، آه، إنني أخطئ، يجب أن أتفهم الدستور، وحين أتفهم الدستور أفهم مراميه البعيدة، أعرف أنكم والدستور شيء واحد، فأنتم الدستور، والدستور أنتم، أنتم إذاً لا يمكن إلا أن تكونوا على حق، وتعبروا عن جوهر الحقيقة.

الضابط2: بدأت تعي.

ع : ولأن الدستور وأنتم على حق فأنا على باطل.

الضابط2: رائع جداً.

ع : هذا يعني أن هناك عطباً في داخلي، عطباً منعني من رؤية الحقيقة عارية.

الضابط2: وهذا ما نسعى إليه، الحقيقة العارية.

ع : فلا يمكن أن يخطئ الدستور والمحكمة، ويصيب فرد أو أفراد.

الضابط2: منطق سليم وواقعي.

ع : إذاً يجب أن أنقّب وبصدق وإخلاص، لأرى العطب والخلل الكامن بي، لا، ليس عطباً، بل جريمة، جريمة حقيقية تلك التي تجعلني أشك بعدالتكم، آه، هذا يعني أنني مجرم حقيقي، فالمجرمون وحدهم يكرهون رجال الشرطة والقضاة، القاضي عدو للمجرم، وأنا أشعر أنكم أعداء لي، إذاً أنا مجرمٌ، مجرمٌ متمرس في الإجرام لا محالة، لكن ما هي جريمتي، تلك هي القضية.

الضابط1: اعرفْ نفسك.

ع : آه، شكراً يا سيدي لأنك تهديني للصراط المستقيم، اعرفْ نفسك. قالها سقراط منذ أكثر من ألفي عام، وأنا يجب أن أعرف نفسي. لأن جريمتي كامنة بي، في داخلي، وأنا أحاول إخفاءها، أحاول إخفاءها كي أنجو من عقابكم الحق والعادل، لكن مثل تلك النفس التي تحاول إخفاء الجريمة يجب أن أتخلى عنها، ما مصير المجتمع، والنظام، والقوة، والعرق النبيل إذا حاولنا التستّر على جرائمنا الداخلية، ولبسنا مسوح الرهبان، نحن المجرمين المغرمين بالإجرام.

الضابط2: مرافعة رائعة، أتممْ.

ع : مهمة المواطن الصالح، ولكي يعين الدولة في مهمتها في بناء الإنسان الآلي، الفرد المنصهر في بوتقة الجماعة، الجماعة المقدسة والكلية القوة، أن يعترف بجرائمه، بل أن يعزل نفسه عن مسيرة المجتمع النقي، يجب أن يهتف، ها هي حقيقتي الدنيئة، فيا أيها القضاة أطلقوا حكمكم العادل.

الضابط2: (يصفق بلطف) رائع، وما هي حقيقتك الدنيئة؛ (يدور السيد ع حول نفسه، باحثاً عن شيء ما) أتبحث عن شيء ما؟

ع : أبحث عن حقيقتي الدنيئة فلا أعثر عليها.

الضابط2: هذا يعني أن جريمتك كبيرة جداً.

ع : كبيرة جداً؟

الضابط2: حتى تحاول إخفاءها بشتى السبل، ألا ترى أنك تلف وتدور كي لا تدخل إلى جوهر الحقيقة مباشرة.

ع : جوهر الحقيقة!

الضابط2: الفعل الإجرامي البشع الذي ارتكبته.

ع : حقاً لقد ارتكبت فعلاً إجرامياً بشعاً، وإلا ما كنت هنا.

الضابط1: إذاً كن مواطناً شجاعاً، وجميع مواطنينا شجعان، وادخلْ إلى عمق الجريمة، وتحدَّثْ عنها بهدوء، وتفصيل.

ع : وكيف أدخل يا سيدي، ساعدني.

الضابط1: انطلقْ من الواقع، الواقع أمامك (يشير إلى الحقيبة السوداء) ويمكن أن تستخرج الحقيقة الكاملة من هذه الحقيبة.

ع : الواقع بكامله نستخرجه من هذه الحقيبة.

الضابط1: والحقيقة الإجرامية المطلقة.

ع : آه، شكراً يا سيدي لأنك تهديني سواء السبيل، لكن يجب أن أركز قليلاً، ما أحتاج إليه قليلاً من التركيز كي أستخرج الواقع من هذه الحقيبة.

الضابط2: كأس شراب لصديقنا المواطن الصالح لزيادة التركيز.

الضابط3: ماذا تفضل ويسكي أم جن.

ع : بل قدح جن.

الضابط3: (يصب قدح جن للسيد ع) تفضل.

ع : شكراً.

(يتشاور الضباط الثلاثة، ثم يتقدم منه الضابط1)

الضابط1: هيئة المحكمة تشعر بالحب نحوك، ولذلك ستساعدك على بلوغ الحقيقة، (يفتح حقيبة السيد ع، ويخرج الأشياء منها) سكين، باروكة شعر شقراء، قناع مرعب، سيارة ألعاب، من هذه الأشياء تنبع الحقيقة، الحقيقة تنبع دائماً من الأشياء، فمصيرك، خلاصك

محدَّدٌ بهذه الأشياء، لو استطعتَ أن تؤلف بينها، أعني أن تدرك مهمتها، وما قمت به من فعلٍ من خلالها، لربما توصلّت إلى جوهر حقيقتك.

ع : لكن يخيل لي أن هناك أمراً ما، ينقصُ الحقيقة.

الضابط1: الستيانة الزرقاء.

ع : بالضبط.

الضابط1: ابدأ إذاً من الستيانة الزرقاء، فتصل إلى طريق الخلاص.

ع : (يشرب كأس الجن دفعة واحدة) آه، الآن بدأت الأفكار ترد إلي الآن بدأتُ أتحرر من ذاك الكابوس الوحشي المدعو الضمير، الآن أستطيع أن أرى الأمور حقيقة، أرى! لا، بل أن أعيشها، لا، بل أن أعبر عما قمت به حقيقة من فعل.

الضابط2: أيها الكتبة ابدؤوا بتدوين اعترافات المجرم.

ع : ذات يوم يا سيدي، والقمر يلمع في صفحة السماء كنت أسير، لا، لم أكن أسير، بل كنت أجلس.

الضابط2: ثم.

ع : ثم دخلت الحديقة، حديقة الأزهار الجميلة، لا لم تكن حديقة بل مرجاً أخضر.

الضابط2: رائع، وماذا بعد ذلك؟

ع : كنت أتقدم باتجاه النافذة، لا، لم أكن أتقدم، بل كنت أتراجع، فرأيت نفسي لصق النافذة.

الضابط2: هذا جميل.

ع : كان منزلي، لا، لم يكن منزلي، بل منزلاً ما، نظرت من النافذة فإذا بزوجتي في السرير، لا، لم تكن زوجتي بل امرأة أخرى، ولكي أتأكد قفزت من النافذة، واقتربت من السرير، كانت عارية مع ذاك الرجل، لا، لم يكن رجلاً بل امرأة.

الضابط2: مثير.

ع : فغلى الدم في رأسي، لا، لم يغل بل كان فاتراً، أشهرت السكين ثم طعنتُ زوجتي ثلاث طعنات، بهدوء، ورقة، فصاحت آه. ((بلطف))

الضابط2: رائع جداً، وماذا بعد ذلك.

ع : بعد ذلك قلت أبنائي ليسوا أبنائي، انتابتني نوبة من الجنون، العارم، فأسرعت باتجاه غرفة نوم الأطفال، سحقت رأس طفلتي، ومزّقت جسد طفلي، وهكذا غدوت مجرماً عريقاً، وإن كنتم لا تصدقون، فاسألوا هذه السكين التي أحمل، بل هذه اليد التي ارتكبت تلك الجريمة البشعة.

الضابط2: آه! نحن لا نشك يا عزيزي في أنك ممثل بارع.

ع : ممثل بارع!

الضابط2: وأن ما قمت به هو محاولة نبيلة لكي تغدو مجرماً عريقاً، لكننا في محكمة، ولسنا على خشبة مسرح.

ع : آه!

الضابط2: نحن نحاسب على الأفعال التي وقعت، وليس على الأفعال المتخيلة، طويت الجلسة، أيتها الكلاب البشرية، عليك بمداعبة جسده الجميل.

(يخرج الضباط الثلاثة فتنقضُّ الكتلة دفعة واحدة، ويتخذون عدة تشكيلات حركية تدل على عملية تعذيب، وخنق يمارسونها على السيد ع، يبرز رأس السيد ع من داخل الكتلة، أما كامل جسده فهو ملتهم داخل الكتلة، السيد ع لاهثاً)

ع : إيه، ما أقسى الضغط في الداخل، ألمٌ في الأطراف، يرتفع الألم إلى الصدر، يستقرُّ فوق عضلة القلب، يزداد الضغط، يزداد الألم، والثقل على القلب، ألا من منفذ، ألا من خلاص.

(من الجهة المقابلة لغرفة التحقيق يبرز النفق.

إن فتحة النفق تشبه فتحة برميل كبير، لكن هذه الفتحة يزداد حجمها كلما اتجهنا صعداً نحو الأعلى، إن النفق يمتد حتى سقف المسرح، يمكن أن يصنع النفق من مادة شفافة تسمح بعكس الأضواء التي بداخله، ويستحسن أن تكون فتحته باتجاه الجمهور، حواف فتحة النفق تبدو سوداء، لكن كلما تعمقنا في النفق تصبح الأضواء زرقاء، وفي نهاية النفق تبدو الأضواء بيضاء، بل شديدة البياض لدرجة التوهج، يمكن استخدام مجسّم للنجوم أو المجرة، إن المجسّم متقاطع مع النفق، أي كأن النفق يعبر المجرات بطريق خاص به، خارج حركة الزمان)

آه، إنه النفق، إنه طريق الخلاص، أنسام البرودة تهبُّ من داخل النفق، وتدعوني أن أنطلق من إسار الجسد، من إسار كتلتك الجسدية التي تشدُّك إلى التراب، فتحيلك إلى رمادٍ عفن متآكل، آه، الآن أشعر أنني يمكن أن أعود كما كنتُ، نبضة ضياء حرة، هيا أيها الروح، انطلقْ من تلابيب الجسد، الممسكة بك بوحشية (ينتصب الضابط1 بوجه ع)

الضابط1: إلى أين يا عزيزي، الحياة بايدينا وكذلك الموت، ومنحة الموت لا نهبها هكذا بالمجان، يجب أن تدفع أولاً الكثير لتنال الدخول إلى جنة الموت، والغياب، والنسيان، نسيان الألم.

ع : إنني أدفع كل شيء يا سيدي، لكن لو أكمل أولادك لوي عنقي فيكسرونها، إنهم يلوونها بما يشبه الموت.

الضابط1: كل شيءٍ عندنا مدروسٌ بقدر، (يشير بيده فتختفي صورة النفق)

ع : يا لبؤسي، لقد غاب النفق، كم أنا بائسٌ وكئيب.

(يشير الضابط بيده للكتلة، فترخي جسد ع، فيسقط على الأرض)

الضابط1: كيف حالك.

ع : أقفز لضفة الموت فلا أستطيع الوصول.

الضابط1: سنساعدك على الوصول لتلك الضفة، حيث الحرية، والأمن، والسلام، لكن لو اعترفت فقط.

ع : اعترفتُ؟!

الضابط1: بخطاياك، إن لم تعترف بخطيئتك الأولى لا يمكن أن تدخل ذاك النفق، إنه يلفظك في الحال، وستبقى محوّماً حوله إلى الأبد، فقط الذين يعترفون بخطاياهم يتمكنون من ولوج النفق، والمهم الخطيئة الأولى، الخطيئة الأساسية.

ع : لكن مَنْ أنتم؟

الضابط1: نحن ضميرك، ألم تدرك ذلك إلى الآن.

ع : ضميري!

الضابط1: نحن المحكمة القائمة في داخلك.

ع : وتلك الكلاب البشرية؟

الضابط1: إنها خطاياك تحيط بك وتتشبث بك.

ع : أنتم أنا؟

الضابط1: بالضبط.

ع : وأنا أتحدث إلى نفسي؟

الضابط1: تماماً.

ع : أيمكن أن أتكلم الحقيقة دون أن أخشى رقيباً؟

الضابط1: إنني المرآة، فلا تخجل من عرض نفسك عارياً أمام المرآة.

ع : أبدأ يا سيدي بزميلتي في العمل، فكم اشتهيتها، جسد زوجتي صار يسبب لي الملل، بل القرف، آه، كم حلمت أن أنام مع زميلتي في فراش واحد، بل لقد تم ذلك فعلاً، اقتنصت فرصة، ونحن نهبط المصعد معاً، ومارست ذاك الفعل القبيح معها، الفعل القبيح! لا، بل الفعل الممتع، للمرة الأولى أشعر أنني قد لمست جسد امرأة.

الضابط1: وبعد ذلك.

ع : هناك رئيسي في العمل، كم شعرت بالحقد والكره نحوه، وكم حلمت أن أجلس مكانه، في مقعده، أرسلت رسالة كاذبة، تمَّ على إثرها تحقيق، وفصل بعدها من عمله.

الضابط1: هذا رائع.

ع : ثم هناك شقيقي الأصغر، كنت وإياه نقتسم ثروة والدنا، شجعته على عدم الزواج حتى لا يأتي أولاده، ويأخذون نصيبه من الإرث ثم شجعته على العمل في أحد المناجم حيث قتل هناك، وفي الجنازة كنت أشعر بالراحة والسرور، وكنت أهتف مع نفسي، وأخيراً صارت ثروة والدي لي بمفردي.

الضابط1: رائع جداً، وماذا بعد ذلك؟

ع : هناك يا سيدي زوجتي، لقد استخدمتها من أجل الوصول لمنصب رئيس المهندسين، قدمتها لمن بيدهم الحل والربط، وكانت النتيجة أن هوت هي، وصعدت أنا، وكم شعرت بالفخر والسرور لذلك.

الضابط1: هذا جميل. لكن ألا ترى يا عزيزي أنك لا تزال تطفو.

ع : أطفو!

الضابط1: في بحيرة خطاياك، إنك لم تنزل إلى القاع بعد، ولم تمسَّ خطيئتك الأساسية، والتي جلبتك لهذا المكان.

ع : أهناك خطيئة أعمق من التي ذكرتُ؟

الضابط1: إنك يا عزيزي تهرب من خطيئتك الأساسية بالتسلي بذكر خطاياك الجانبية، خطيئتك التي أنت بسببها في هذا المكان، وبسببها أنت عاجز عن الخلاص، وعن دخول النفق، إنها تكمن في أعماقك، ما هو الحديث الذي تهمس به لنفسك وأنت وحيد، وحيد حتى من أحلامك.

ع : أنتم.

الضابط1: نحن!

ع : أجل أنتم، أتساءل دائماً لم تحولتُ إلى هذا المسخ الذي هو أنا؟ من الذي دفعني لسلوك هذا الطريق، ويخيل لي يا سيدي أنه أنتم.

الضابط1: الآن نقترب من قاع الخطيئة، أتم، وماذا بعد ذلك؟

ع : عندئذ أفكر، أنكم بتركيبتكم العجيبة، الغريبة، اللامفهومة، تدفعون الفرد لسلوك طريق تدمير ذاته.

الضابط1: آه، إننا الآن في قاع الخطيئة، إننا في عمق الخطيئة الأولى، أتبصر بها؟

ع : أجل أبصر.

الضابط1: أعلمت ما هي خطيئتك الأولى؟

ع : أجل علمت.

الضابط1: وما هي؟

ع : إنه شكّي يا سيدي، شكّي بكم هو خطيئتي الأساسية وذروة جرائمي، أن أشك باليد التي رعتني بحبٍّ وعناية هو ذروة الجريمة، آه، كم أنا دنسٌ، وغد، وحقير، ودنيء، وماكر، وخبيث لأشعر بذلك.

الضابط1: الآن يمكن أن ننزع الإثم والخطيئة من داخلك. (يشير بيده فتبرز صورة النفق، النفق في مكانه السابق) أيروق لك دخول النفق؟

ع : روحي تهفو لدخوله، فهناك بيتي، وموطني الحقيقي.

الضابط1: موطنك

ع : الذي ولدت فيه قبل أن يولد العدم والوجود، قبل أن يطرز صدر الفراغ بهذه النجوم والكواكب.

الضابط1: سنحقق رغبتك، لتذهب روحك إلى موطنها، أما جسدك فليبق بيننا، في خدمة القوة، والنظام، لخلق النسل المتفوق هدف الإنسانية الأعلى.

(صورة تمثل خروج الروح من الجسد، ودخولها في النفق تختفي صورة النفق، يضع الضابط يده أمام عيني السيد ع إنه شبه منوم مغناطيسياً)

الضابط1: هذا رائع، عقله مسلوب، وإرادته مأخوذة، لنر الجسد (ينقر الضابط على صدر السيد ع، فيصدر صوتاً كمن يقرع على طبلة) آه، صدره مجوَّف فارغ، (ينقر على رأسه فيصدر رأس السيد ع صوتاً كمن يقرع على طبل كبير) ورأسه فارغ أيضاً، حسناً، أيها المواطن ع، يا مَنْ تقطن في المدينة ن لقد أُعيد تأهيلك وتكييفك مع الحياة الجديدة، يمكن أن تعود إلى محطة القطار، فقد أصبحت خفيفاً، قادراً على ركوب القطار بسهولة، ويُسْر.

ع : شكراً يا سيدي.

(يتجه السيد ع نحو شباك التذاكر، الأعلام النازية تعود ثانية لتخفق في فضاء المحطة، بكثرة، وفخامة، المارشات العسكرية تضج في جو المحطة.)

ع : صباح الخير يا سيدي.

الموظف : صباح الخير أيها السيد، إنه صباح جميل، صباح المارشات العسكرية هذه، أليس كذلك؟

ع : بلى يا سيدي.

الموظف : أية خدمة؟

ع : بطاقة سفر إلى المدينة ن.

الموظف : آمل أن تكون قد شاهدت كوابيس جميلة.

ع : لقد شاهدت.

الموظف : آه، لا بد أنك قد عرفت سر البيضة إذاً.

ع : أجل، لقد عرفت.

الموظف : هذا رائع، هذه بطاقة سفر إلى المدينة نون، من الذي سبق الأول، البيضة أم الدجاجة.

ع : الذي سبق هو القوة.

الموظف : آه، هذا صحيح، لقد حللت الأحجية أخيراً.

(صوت قطار)

ع : لقد أتى القطار، لا بد أن زوجتي وأطفالي قد قلقوا لتأخري، لكن تأخري كان ضرورياً لمشاهدة تلك الكوابيس الجميلة، إلى اللقاء أيها السيد.

الموظف : أتمنى لك رحلة سعيدة. (يخرج السيد ع باتجاه القطار)

آه، لقد ركب القطار بيسر وسهولة، والآن لأتأكد من جاهزيتي للعمل (يقرع على صدره فيصدر صوت طبل) صدري فارغ ونظيف (ينقر على رأسه فيصدر صوت طبل ضخم) ورأسي هو الآخر فارغ ونظيف جداً، كل شيء جاهز وسليم، الآن أستطيع بدء العمل.

ستار

النهايـــــة

دمشق

من 14-16 آب- 1989

❑❑❑

كفر سلام

عبد الفتاح رواس قلعه جي

كفر سلام بلدة هادئة مسالمة، بقدر ما هي مفترضة هي أيضاً واقعية قد تشمل مساحة وطن. إنها في الذاكرة والباصرة في آن معاً، تظهر في عمارتها الجماليات العربية والروح الشرقية الساحرة. هذه المسرحية يمكن أن يؤديها ممثل فرد مع تقنيات ضوئية وظيفية "شاشة خيال ظل، آلة عرض صور ثابتة أو متحركة، آلة تسجيل صوتي "وذلك لتقديم أسلوبية قريبة من أسلوب مسرح الصور، بالإضافة إلى الدمى.

ويمكن أن يشترك مع الممثل الفرد ممثلون آخرون بحيث يمزج أسلوب التشخيص الحي مع الأسلوب السابق، فيكون ظهور الممثلين شخصانياً حيناً أو طيفياً أو أراكوزياً، أو ضوئياً حيناً آخر، بشكل يخدم الجمالية والدلالة التي يبحث عنها مخرج العرض.

شخصيات المسرحية هي:

1-حية:

أبو العز، فنان صندوق الدنيا

2-حية ظلية أو ظلية ودمى

*أبو عمر، قهواتي

*كفر سلام، البلدة وعشتار

*نعيمة، معلمة مدرسة

*سلام، مهندس، خطيب نعيمة

*سمير، فتى يهوى الرسم

*أم سعيد (فاطمة)، أبو سعيد (فارس): زوجان

*حسين، ابن أم سعيد

* شخصيات أخرى: ذو نواس، بلقيس، الهدهد، هولاكو، الملك الناصر، الملك الأشرف، ابن الزكي، السلطان بركة، أصوات نساء وأطفال.

المسرح قسمان:

1-خلفي *: حيث تمتد بلدة كفر سلام بقبابها وبيوتها ومسجدها وطرقاتها، ومبنى بارز كتب عليه "معهد الطفل اليتيم" وبما أن هذا القسم لا يظهر إلا عند الإضاءة الخاصة من خلال الستارة الغربول فيمكن تنفيذه بالرسم على قماش مشدود، المنظر يوحي بالوداعة والهدوء، والبلدة التي تتسلق بيوتها الجبل تبدو أسطورية.*

2-أمامي *: ويشمل القسم الأكبر من خشبة المسرح حيث تنتشر أشلاء كفر سلام، جدار متهدم، نوافذ متداعية، ستائر ممزقة، حبل غسيل عليه بقايا ثياب منشورة وشرشف أبيض مبقع بالدم يستخدم لإسقاط الصور الضوئية.*

أمامها تنبسط ساحة البلدة، وسطها بئر وشجرة جرداء مكسورة وأغصانها تميل إلى الأرض، وثمة أشياء متناثرة صناديق، أحجار،

شظايا، ركام، لوحات وأدوات للرسم.

وفي القسم الأيسر جانب من المقهى أمامه طاولة وكرسيان. كل شيء يشير إلى أن المكان تعرض لحادثة أليمة كزلزال أو قصف مدمر.

يفصل بين القسمين الخلفي والأمامي ستارة غربول تشف عن البلدة عند إضاءة الخلفية وتخفيها عندما تكون الإضاءة أمامية.

كفر سلام خلف الستارة هي الأمس الجميل، السلام، الجمال والوداعة.

كفر سلام أمام الستارة هي الجرح النازف، الدمار، الأحزان.

***

أبو العز يعود من جولته

(تنار الخلفية فتبدو البلدة كفر سلام بجمالها الساحر عند الفجر، يسمع صوت غناء جماعي من بعيد)

يـــــا مســــــعدك صـــــبحية   مـــــع طلعـــــة الفجريـــــة

أنـــــت الـــــدلال يلبقلـــــك   وأنـــــا العـــــذاب عليـــــه

آه يـــا ســـلام.. يـــا ســـلام

(يتلاشى صوت الغناء تدريجياً، ومع تركيز الإضاءة على المئذنة، يعلو من بعيد صوت المؤذن وهو يردد المقطع الأخير من الأذان)

الله أكبر الله أكبر لا إله إلا الله

(إعتام القسم الخلفي. وترتفع الإضاءة بالتدريج في القسم الرئيسي في المسرح فتظهر أطلال كفر سلام كظلال، يدخل أبو العز حاملاً صندوق الدنيا على ظهره، يبدو عليه الإرهاق بعد جولته في المدن والقرى، يضع أدواته ويرتبها والمسرح ما يزال في شبه ظلمة).

أبو العز : ها قد عدت ثانية، وقد طال الغياب، **(يتقدم إلى الأمام فيلاحظ وجود الجمهور)** ما كنت أحلم بمثل هذا الجمهور، لقد حلت الفرحة وطاب العرض **(يسرع إلى صندوقه، ينير الفانوس أعلى الصندوق ويبدأ العرض، وخلال ذكر أسماء الأبطال تسقط صورهم على الشرشف المستعمل كشاشة للعرض).**

تعـــا تفـــرج يـــا حبـــاب   شـــوف بعينـــك، لا ترتـــاب

تـــــرى كـــــل العجايـــــب   فـــــي بـــــلاد الغرايـــــب

تعـــا تفـــرج علـــى عنتـــر   راكـــب عـــا حصـــانو الأبجـــر

ســاحب سـيفو فـي الميـدان   وعـــــا لأبطـــــال بيتمختـــــر

تعــا تفــرج علــى عبلــة ريـــت عضـــاما مـــا تـــبلا

رشـــاقة وعيـــون غـــزلان مـــا فـــي أجمـــل ولا أحلـــى

شــوف أبــو زيــد الهلالــي ســـــيفو دومـــــاً بلالـــــي

مـــا بيقبـــل ذل وهـــوان رافـــــع راســـــو للعـــــالي

شــوف الأميــرة ذات الهمــة حلـــوة كثيـــر ومحتشـــمة

هزمــت بجيوشــها الرومــان ومـــا فارقتهـــا البســـمة

شـــوف فطـــوم المغربيـــة كحلتهـــا نـــص وقيـــة

شــوف شــعرها هالمجــدول شـــوف عيونهـــا اللوزيـــة

تعـــا تفـــرج يـــا ســـلام عـــاللي بيجـــري بهـــا الأيـــام

عنــدي حكايــا عنــدي أخبــار لأحبـــابي فـــي كفـــر ســـلام

(ترتفع أنوار المسرح تماماً وتتضح المعالم المأساوية للبلدة)

أبو العز : **(ينصت، يتحير)** عجيب، طلع الصباح ولم يحضر أحد، غير معقول أن تكون البلدة نائمة إلى الآن **(يتلفت)** هل أخطأت الطريق في الليل؟ **(يتنقل يميناً ويساراً، يتوقف، يتفحص الأشياء بعينيه)** هذا هو المقهى **(يجلس وراء الطاولة)** هنا كنت أجلس مع المختار **(ينادي)** شاي يا أبو عمر، كاسين شاي وسيحضر المختار بعد قليل **(صمت، صوت سقوط شيء في المقهى، ثم ينطلق صوت مواء قطة، يقفز، يتحسس بابا بجوار المقهى، يدق السقاطة، ينتظر، يدق ثانية)** أم سعيد، يا أم سعيد، أنا جيت، سمعت أن ابنتك سعيدة قد خطبت، إيه اسق الله أيام زمان، كان أبو سعيد يأتي مع الأولاد للفرجة، سعيد يعشق فطوم المغربية، وأحمد يحب عنتر، وأبو سعيد مغرم بالأميرة ذات الهمة **(يتحير، يسير خطوة، يتوقف أمام نافذة وينقر عليها)** سمير يا صديقي، صاحبك أبو العز رجع، عيب تنام للضحى، كنت أول من يلقاني عندما أعود، أما زلت تعشق الرسم؟ لقد اشتريت لك من المدينة الألوان التي طلبت، أنا متأكد أنك ستصبح رساماً كبيراً.

(يقف عند البئر، يسحب الدلو ويشرب) وجعلنا من الماء كل شيء حي، ستستمر الحياة في كفر سلام ما دام في البئر ماء **(يرش الماء على وجهه، ثم يتابع السير فيتعثر بشظية، يزيحها معتقداً أنها قطعة حديد عادية، يعثر على شيء يرفعه فإذا هو ثوب فتاة وعلى الصدر بقعة دم)** دم!... ماذا حدث في كفر سلام في غيابي **(يركض في اتجاهات مختلفة ويتفحص الأشياء، ويلمس الجدران، وثمة بقعة حمراء عليها)**

أعرف أنك تكرهين الأحمر **(يقلب حجراً مشرباً بالحمره)** هذا هو الحجر فأين رأس

الحسين **(يضعه على الطاولة ويجلس، يخاطب أبا عمر القهواتي متخيلاً).**

أتذكر يا أبا عمر يوم جئت إلى كفر سلام وقلت لي: نحن من آل البيت، ابني سميته حسينا باسم جده الذي قتل عطشان والفرات على بعد خطوات.

صوت أبي عمرو (تسجيلي): عندما أراد أن يشرب ملؤوا فمه دماً، ومن أجله سميت ابني حسيناً، وفتحت هذا المقهى لأسقي الناس القهوة المرة والماء البارد، وهذا البئر حفرتها سبيلاً للشاربين.

(أبو العز ينهض، يتجول، يتابع التفحص، يعثر على قفاز أبيض ممزق)

أبو العز : المعلمة ذات القفاز الأبيض نعيمة، كانت مثال الأناقة، بلوزة خضراء، وتنورة طويلة مخططة، على باب المدرسة ينتظرها سلام خطيبها، تصافحه بقفازها الأبيض وتبتسم، كانت تتعمد المرور بالساحة لتلقي السلام على أبي العز، وأكون قاعداً وراء صندوقي أنتظر خروج الأطفال من المدرسة **(يجلس وراء الصندوق فيختفي، وتبرز على الصندوق كفّاه، الأولى تلبس القفاز وتمثل نعيمة والثانية عارية وتمثل أبا العز، تتحاوران).**

–مساء الخير عمي أبو العز

–مساء الخير يا بنتي

–أما زلت تروي قصص عنتر وعبلة وأبو زيد؟

–في أحلى من ها لقصص يا نعيمة؟

–بتعرف مشتهية ارجع زغيره وأتفرج عليها.

–إيه.. زمان.. كنتِ تيجي ومعك رغيف وبيضة وتقولي عمي أبو العز بدي أتفرج على عنتر وعبلة، ما شاء الله صرت صبية يا عبلة، وعنتر صار مهندس.

(يبرز أبو العز وراء الصندوق) وتضحك نعيمة، وفي اليوم التالي ترسل طلابها ليتفرجوا على صندوق الدنيا.

(يتابع السير) إيه زمان **(يتوقف، يلتقط لعبة أطفال مضرجة)** آه، من قتل فرح الأطفال **(يتناول ثوب الفتاة المضرج ويعلقه على الشجرة المكسورة)** ماذا فعلوا بك يا كفر سلام.

وتعا تفرج يا سلام عاللي جرى بكفر سلام

(تخبو الإنارة تدريجياً)

كفر سلام تتكلم

(ينار القسم الخلفي من المسرح، مع اعتام القسم الأمامي إلا من بقعة ضوء على أبي العز وصندوقه، شريحة ضوئية على الشاشة تمثل رقيماً عليه كتابات هيروغليفية ومسمارية ورسم لشجرة الحياة وعلى جانبها التجأ في مودة وسلام أسد وحمل ومن أعلى الشجرة على الجانبين وإلى الأسفل قليلاً خطوط تمثل نهرين)

أبو العز:

تعا تفرج يا سلام عالدنيا بتلك الأيام

ما كان فيه في الدنيا ديب وما في حية ولا في عقرب

مـا فـي خـوف ولا فـي رعـب　　ومـا فـي شـرق ولا فـي غـرب

لا جوعـــــان ولا عريــــــان　　والـــــدنيا كانــــــت أمــــــان

وتعـــا تفـــرج يـــا ســـلام　　عاالإنســـان أخـــو الإنســـان

الكـــــــــل يســــــــبح لله　　عيشــــــة عــــز وانســــجام

(يتحول أبو العز من وراء الصندوق إلى مرتفع ويقف باتجاه البلدة التي تبدو من خلال الأضواء الملونة كمدينة أسطورية، أما القسم الأمامي للمسرح فيغرق في الظلام إلا من بقعة ضوء على أبي العز).

أبو العز : أيتها الروح المقدسة، يا روح كفر سلام (**تسقط على الشاشة صورة عشتار الجميلة**) أيتها الأم الطيبة، والفتاة التي ترسل ضفائر شعرها على ضفاف الجنوب، انهضي من رمادك الدامي وحدثيني.

صوت كفر سلام : (**تسجيل صوتي مع صدى، الصوت هادئ وعميق، والإضاءة تتذبذب وتتلون مع نبر الحديث**) آه أبا العز.. ليس في حديثي ما يسر القلب.

أبو العز : وما الذي يسر القلب في هذه الأيام، لقد جبت القفار، وطفت في الأقطار وأنا أحمل هذا الصندوق على ظهري، أروي حكاياتي، وها قد جئتك حاملاً إليك السلام من أهليك وجيرانك لعل السلام يمنحك شيئاً من السعادة والاطمئنان.

صوت كفر سلام : أهلي ألهاهم التكاثر والتناحر، وجيراني ولَغوا في دمي، والأبعدون بآلامي يتندرون، والأقربون بلحمي يتاجرون وها أنت تقف شاهداً على لحدي، فماذا ينفع السلام ولم يبق مني غير الذكريات؟

أبو العز : بقي الصوت والصدى وهذه الخطوط على جبهة عمرها آلاف السنين، أيتها الروح الناطقة التي لاتموت، انبعثي من رمادك وحدثيني.

صوت كفر سلام : كانت ليلة تَمَّ قمرها، وعزفت نجومُها لأطفالي وهم يثرثرون على أسطحة البيوت العتيقة موسيقا الهدو والنعاس وأنا أغني لهم.. أتذكر تلك الأغنية التي كنت أغنيها لك وأنت صغير؟

أبو العز : **نـــــام يـــــا ابنــــــي نـــــام　لا دبــح لــك طيــر الحمــام**

ويـــا حمامــــات لا تخــــافوا　عم بهـدي لابنـي حتـى ينـام

صوت كفر سلام : وفجأة خسف القمر، وانطمست النجوم، وحلقت فوق البيوت طير أبابيل، وأمطرتنا غمائم سوداء كبريتاً ونحاساً، فتهدمت البيوت، وترمدت عرائش الياسمين، وتناثرت ثرثرات الأطفال أشلاء على صدري.

أبو العز : كفر سلام، أنت تبكين.

صوت كفر سلام : آه يا صديقي، لا تزهر الأحزان، لا بد أن أجمع أشلاء حبيبي تموز وأطفالي

الأربعة الذين أطفأت عيونهم ابنة عمي ربة الجحيم يهوه شيكجال وأعيدهم إلى الحياة من جديد.

أبو العز : أسريت إليك يا كفر سلام في عتم الليل، فهل تنفعك حكاياتي، وهل تدخل السلوان إلى قلبك في رحلتك الطويلة؟

صوت كفر سلام : كتاباتك القديمة التي أحببتها ما عادت تدخل السلوان إلى قلبي، إنما الغناء إلى الجرح، أبا العز اجمع الأطفال كفر سلام واحك لهم قصص السلام الأسود وطير أبابيل، أما أنا فسأبحر في نهر الموت وأنقذ زوجي وأطفالي من ربة الجحيم.

(تعتم خلفية المسرح، وتختفي صورة عشتار)

عرس نعيمة الشامية وبلقيس اليمنية

(تعلو الإنارة تدريجياً في القسم الأمامي، وأبو العز يتحرك نحو صندوق الدنيا)

أبو العز : تعا تفرج يا سلام **(يدور في الصندوق)** اغسل قلبك من الأحزان **(يقف بالصندوق في مقدمة المسرح ويفتح جانباً منه ويستخرج دمية لنعيمة وأخرى لسلام)** كان عرساً مطنطناً يا نعيمة **(تصل من بعيد أصوات العرس وأغنية)**.

اتمختري يا حلوة يا زينة   يا وردة جوا الجنينه

نعيمة وسلام اسمان إذا اقترنا جاءت نعمة السلام، هكذا قلتِ لي يوم جئتني وطلبتِ مني أن أكون وكيلك وأن أمسِك يداً بيد.

(مقلداً صوت نعيمة) عمي أبو العز، أنا يتيمة ومالي حدا، بدي ياك تحضر العرس وتغني وتمسك إيد بإيد.

أبو العز : حاضر يا نعيمة، هات يدك يا نعيمة.. هات يدك يا سلام **(تعود أصوات العرس وأبو العز يغني بيت ميجانا)**

ميج ويابو الميج ويابو الميجانا   زهر البنفسج يا ربيع بلادنا

(صوت العرس من جديد ويعلو هتاف العرس: الله يساور دوز دوز جي صلوا على محمد، الزين زين، مكحول العين، واللي يعادينا الله عليه..).

ميجانا ويا ميجانا ويا ميجانا   حبوا علينا بس حبوا متلنا

(يتلاشى صوت العرس)

أبو العز : ولم يكن في بلاد الشام مثل نعيمة ذات القفاز الأبيض إلا بلقيس في اليمن السعيد **(يضع الدميتين في مواجهة صندوق الدنيا)** وكان يا ما كان، **وتعا تفرج يا حباب (للجمهور)** الواحد منا بقي حباب حتى دخلوا علينا من النوافذ والأبواب.

(إلى نعيمة) آسف يا نعيمة، ولكن هذه مقدمة ضرورية للحكاية، آه ماذا تريدين أن تقولي؟

تريدين أن يجلس أبو العز بجانبك ويتفرج.. حاضر **(يفتح الصندوق ويستخرج**

دمية له ويضعها بين نعيمة وسلام) (لسلام) ها.. لم يعجبك الوضع يا سلام.. بعدناك عن خطيبتك **(يضع دمية في الجانب الآخر)** أبا العز لا تكن عذولاً.

اجلس هنا وتفرج وأحلى من الفرجة الكلام، وتعا تفرج يا سلام، وكان يا ما كان، كان في قديم الزمان ملكة على سبأ اسمها **(يشير إلى الشاشة فتظهر صورتها)** بلقيس وذات يوم وصل إلى بلادها هدهد **(يخرج من الصندوق هدهداً)** راح يطوف في شوارع مأرب ويقول:

-**(أبو العز بلسان الهدهد وهو يطوف به على الدمى)** صدقة يا محسنين، ساعدوا الغريب، جئت من بلاد ملكها يحبس الإنس والجن في القماقم، ولما قلت لا للقماقم صادر ثروتي ونتف ريشي وجدع منقاري وطردني من البلاد، يا أهل سبأ ارحموا عزيز قوم ذل.

أبو العز : وكعادة أهل سبأ، استقبلوا الغريب بالكرم العربي ففتحوا له قلوبهم وبيوتهم، وتجول في بلادهم آمناً فدخل قلاعهم وأسوارهم واطلع على أسرارهم وفجأة اختفى ذلك الغريب. وذات يوم دخل الحاجب على بلقيس.

-**(بلسان الحاجب)** مولاتي ملكة سبأ، الهدهد رسول سليمان بالباب.

-**(بلسان بلقيس)** الهدهد ذلك الأفاق الغريب، المجدوع المنقار؟

-**(بلسان الحاجب)** مولاتي لأمر ما جدع الهدهد منقاره، اليوم يعود إلينا ومنقاره أطول من سد مأرب.

(يشير إلى الشاشة فتسقط عليها صورة رجل برأس هدهد، أنفه طويل، بيده رسالة)

صوت الهدهد : "إنه من سليمان وإنه بسم الله الرحمن الرحيم، ألا تعلوا علي وأتوني مسلمين".

أبو العز : وإنها قصة بدأت بالإيمان وانتهت بالإذعان، هددهم بجنود لا قبل لهم بها وأن يأتوه صاغرين أو ينشر الموت والخراب في ديارهم **(ساخراً)** وتلك كانت رسالة الزواج السعيد، فأي زواج كان وأي زواج الآن... وتعا تفرج عالسلام وأريحا ما زالت تشتعل فيها النيران، ومحارق النمرود، وأحفاد القرده يقتلون الإنسان والحيوان، والهدهد ما يزال يتجسس ويحمل وسائل الدمار.

(على الشاشة صورة انفجارات وحطام مدينة)

أبو العز : **(يلتفت نحو الدمية سلام)** ماذا تريد أن تسأل يا سلام؟ هل كان الزواج حسب التقاليد السبئية أم حسب التقاليد العبرية **(يشير إلى دميته)** أجبه يا أبو العز.

صوت أبي العز : كان زواجاً جهنمياً، حضره كل عفريت ومارد، حفلة العرس أقيمت في قصر ممرد من قوارير، وملكة سبأ أوهمت الملك أنها تحسبه لجه فكشف له عن ساقيها إغراء وفتنة، وأبت العروس إلا أن تصمد على عرشها في طرفة عين.

أبو العز : وابتدأ العرس **(صوت الزفة)**

الله عليكي يا عروسه   شك الألماس
وباسم النبي محروسه   من عيون الناس

الله عليكي

صوت نعيمة : **(مختلط بصوت الزفة)** وعاش الزوجان السعيدان بسبات ونبات وخلفا صبيان وبنات.. وتوته توته خلصت الحتوتة.. احك لنا قصة غيرها عمي أبو العز.

أبو العز : **(يمسك بدمية نعيمة ويرفعها)** لا، لم تنته الحتوته يا نعيمة **(يعيدها إلى مكانها، يقف تحت الشجرة المكسورة)** كان زواجاً سياسياً جائراً وسلاماً وهمياً، وهل يعرف أحفاد القردة وقتلة الأنبياء السلام؟ لقد انتشرت تجارة القماقم في اليمن، وسادت صناعة تعليب الإنس، وفرخ الهدهد هداهد في سبأ ألقت بذور الشقاق والنزاع بين القبائل حتى ظهرت في سد مأرب جرذان لها أسنان من حديد تنقب جداره العظيم، وذات يوم أفاق الناس على هدير الماء، لقد انهار السد، فغرق من غرق، وحل الدمار في الديار، وتفرقت القبائل في البلاد ونصبت في الجبال والوديان خيام اللاجئين.

(على الشاشة صورة مخيم للاجئين، صوت نشيج).

لماذا تبكين يا نعيمة؟ أنا أتحدث عن النزوح بعد خراب سد مأرب، فلماذا تبكين؟.. ليس الذنب ذنبي إن كانت بلقيس اليوم تكشف عن ساقيها لتغري أحفاد القردة الخاسئين، أنا طول حياتي أحدث الناس عن عنترة وأبي زيد والأميرة ذات الهمة.. **(يمسح دموعها)** آه.. يا للدموع حين تتحول إلى رسائل.

(تخبو الأضواء)

حكاية نعيمة وأصحاب الأخدود

(على الشاشة صورة نعيمة وهي طفلة عمرها ست سنوات، يتدلى فوق صدرها مفتاح باب الدار، أبو العز يقبع في ظلام المسرح تحت الشجرة ويتحدث إليها)

أبو العز : اذكر يا نعيمة يوم وصلت إلى كفر سلام بعد النزوح الكبير طفلة صغيرة عمرها ست سنوات، كانت سيارة شحن مليئة بالنساء والأطفال والشيوخ، كنت تبكين وترددين في حزن، فين ماما، فين بابا، كانت عيناك تهطلان الدمع في قلبي، من أجلك حملت هذا الصندوق ورحت أطوف بين القرى والمدن، من بيروت إلى دمشق علني أعثر على والديك اللذين ابتلعتهما المأساة ولم يتركا لك غير هذا المفتاح في صدرك.

(ترتفع الإنارة في المسرح، تظلم الشاشة، أبو العز يعلق في عنقه الدمية نعيمة المفتاح) كنت تقولين لي بلثغتك المحببة.

صوت الطفلة نعيمة: عمي أبو العز، هذا مفتاح البيت، أمي حطتو في رقبتي لوقت ما ترجع، امشي معي نرجع، راح حط لك صندوق الدنيا بأرض الحوش جنب البركة، وأنت بتقعد تحت الياسمينة، وأنا بعملك قهوة، أبوي كان يقعد تحت الياسمينة

يدخن أركيلة وأمي تعملوا قهوة. خلينا نرجع الله يخليك.

(ينهض أبو العز، يدير مفتاح الراديو في صندوق الدنيا فتنطلق أغنية فيروز: سنرجع يوماً إلى حينا)

أبو العز : أنت تحبين فيروز، كنت تبكين حين تسمعين هذه الأغنية، وحينما كنت أحمل صندوقي وأخرج من كفر سلام كنت تلحقين بي حتى كرم العنب، تتعلقين بثوبي، تبكين وتتضرعين.

صوت الطفلة نعيمة: عمي أبو العز، خذني معك، خلينا نرجع للبلد، يمكن أمي وأبوي رجعوا، والله اشتقتلن كثير، اشتقت للمدرسة ورفقاتي، هنادي وجانيت ومريم، عمي أبو العز، كرمال محمد، كرمال مريم العذرا، امشي معي وخلينا نرجع.

(يرتفع صوت الأغنية من جديد: سنرجع يوماً)

أبو العز : **(يغلق الراديو)** كفى غناء.. كفانا غناءً، كنت صغيرة تحلمين وتبكين، كبرت فصار الحلم حطباً، وتحطب الدمع في العيون، حتى الذين عادوا صدئت مفاتيحهم، وافترشوا ذلهم تحت الأسوار، وبين الحواجز والمستعمرات. كيف تعودين يا ابنتي وبينك وبين الدّار أخدود من نار **(يستأنف العرض على الصندوق)**.

وتعا تفرج يا مولود على أصحاب الأخدود
هادا الملك ذو نواس هادا الوسواس الخناس

(تسقط على الشاشة صورة ذي نواس وعلى رأسه طاقية اليهودي)

بطاقيتو ألف شيطان ويتظاهر أنو غلبان

(يأخذ وضع الحكواتي) وكان يا ما كان، كان في قديم الزمان، ملك من نسل سليمان، من تركة الزواج العتيد مع اليمن السعيد، وكان اسمه ذو نواس وذات يوم دخل الهدهد، كبير الوزراء، على الملك وقال:

صوت الهدهد : أيها الملك ذو نواس العظيم، هؤلاء المؤمنون بمسيح يَعِدْهم بجنات وعيون، صاروا خطراً على الأمن والسلام. والرأي عندي أن نحفر أخدوداً يكون حزاماً أمنياً، تشتعل فيه النيران ونلقي فيه بهؤلاء الكفرة.

(تسقط على الشاشة صورة نيران مشتعلة، يسمع صوت النار، يقف أبو العز بمحاذاة الشاشة).

أبو العز : **(بلسان ذي نواس)** أنت أيها الشيخ أما زلت مصراً ألا تذكر إلهك بشر- وإلهنا بخير... ألقوه في الأخدود **(يلقيه في النار)** وهذا الطفل خفيف حمله، لذيذ طعمه، سريع طهيه **(يتلمظ ويرفسه برجله في النار)** يؤكل نيئاً ومشوياً.

(ينظر إلى جهة أخرى) وأنت أيتها الفاتنة، اكشفي عن ساقيك قبل أن تأكلهما النيران **(يضحك)** تتظاهرين بالإيمان والعفاف، يا لك من عاهرة **(يدفعها في الأخدود)**.

أبو العز : في ذلك اليوم كان إله ذي نواس الدموي جائعاً شرب من دماء الأطفال حتى ثمل، وطعم من لحم المؤمنين حتى شبع، ثم راح يرقص أمام النار رقصة الموت والسلام، هكذا يا نعيمة قتل أصحاب الأخدود.

(تخبو أنوار المسرح قليلاً)

صوت : **(عميق، فيه جلال، مع الصدى)** "قتل أصحاب الأخدود* النار ذات الوقود* إذ هم عليها قعود* وهم على ما يفعلونه بالمؤمنين شهود* وما نقموا منهم إلا أن يؤمنوا بالله العزيز الحميد"

أبو العز : **(وراء صندوقه)**

تعا انفرج يا سلام عا للي اغترّوا بالسلام

(صوت أزيز طائرات وقصف، أبو العز يعيد الدمى بسرعة إلى الصندوق، يدفعه جانباً ناحية المقهى ويتوارى، يستمر القصف، انفجارات على الشاشة، الإضاءة تخبو وتشتد وتتناوب ما بين خلفية المسرح ومقدمته، ثم يتلاشى كل شيء ويسود الصمت).

أم سعيد قارئة الفنجان

(شعاع خفيف من النور على أبي العز وهو جالس في ركن المقهى يحتسي فنجاناً من القهوة، يغني):

أبو العز : أوف يابا.. يابا.. يابا

(يقلب الفنجان في الطبق على فمه كمن يفعل من يريد قراءة الفنجان. ينقطع شعاع النور، يشعل فانوساً، يحمله بيده وينهض ويتجول في أرجاء المكان وينشد متابعاً)

عيني رَمَدْها البكا عالنازحين بعاد
ويزيد جُرح القلب عا لهالكين بعاد
أغفوا بمغاب الجدي ونوب الخطوب بعاد
يا أهل الظلام اسمعوا اش قال أبو تراب
الدهر دال الدول، والحق ثمود بعاد
يا... ياباي

(يعلق الفانوس على الشجرة، يتجه نحو مكانه الأول حيث قلب الفنجان ويتناوله، تعلو الإضاءة قليلاً قليلاً).

أبو العز : من يفتح لك الفنجان بعد اليوم يا أبا العز، في الأيام السابقة كنت تدخن

وتشرب القهوة وتقلب الفنجان وتنتظر مرور أم سعيد لتقرأه لك **(مخاطباً أم سعيد)** أهلاً أم سعيد، كنت عم استناكي، أنت افتحي لي الفنجان وأنا بفرجي الأولاد ببلاش عالأميرة ذات الهمة.

(يتابع الرواية) فإذا لم تمر كنت تحمل فنجانك إليها لتفتحه، تنبئك بمستقبلك وتقرأ لك ما في نفسك، أنت تحكي للناس حكايات الماضي وأم سعيد تحكي حكايات الآتي كانت تجلس مثل عرافة قديمة وهي تدير الفنجان والكلام ينساب من فمها مُمَوْسَقاً كالجدول.

(يتناول من الصندوق لفافة ينشرها ويعلقها على جدار أم سعيد، عليها صورة أم سعيد وهي جالسة خارج الدار والفنجان في يدها، وأمامها أبو العز جالساً)

صوت أم سعيد : **(تسجيل صوتي)** يا أبو العز، السما فوقك مليانه غيوم، وأنت ماشي في طريق مسدود، حامل على ظهرك هم الدنيا، قدامك ناس ووراك ناس روسهم روس الخرفان وأرجلهم مثل الإنسان.

يا أبو العز، في واحد جنبك حامل خنجر، يمكن أخوك يمكن ابن عمك، أكيد ما هو غريب، لأنو ماشي بحذاك وايدو وراك، وأنت مأمن لو وعلى يمينك واحد عم يحكي معك ويحذرك ولكن أنت ما عم تسمع لو. يا أبو العز فلوسك قليلة، وأحلامك كثيرة وقلبك طيب، وجاييك يوم ليلو طويل، ونهارو قصير، وقبل ما يجي هاليوم شايفة الفرات عم ينحسر عن جبل من دهب والناس عم يتقاتلوا، وشايفه القمر عم ينشق، والشمس عم تطلع من الغرب، وبير كفر سلام عم يجف، والناس عم يبيعوا الغالي بالرخيص ليشتروا نقطة مي.

يا أبو العز هادا فنجانك، واصحا لشأنك، وما بيعرف الغيب إلا علام الغيوب. **(ينهض أبو العز نحو صندوق الدنيا، تسقط على الشاشة صورة أم سعيد ممددة مضرجة بالدم وفنجان القهوة مكسور وشظاياه متناثرة).**

أبو العز : أم سعيد التي تقرأ الغيب في فنجان، تكهنت بمصائر كل الناس ولم تقرأ مصيرها ولا مصير أولادها **(تختفي الصورة على الشاشة)** لما خطبها فارس جاء إليها وقال:

-يا فاطمة أنا عامل فقير، عَمَّرت نص بيوت كفر سلام وما عندي بيت أسكنه فهل ترضينني زوجاً.

-لا يا فارس، الفقير فقير القلب والروح، حط إيدك على قلبك وشوف إن كنت فقير والا غني.

-يا فاطمة يعلم الله.. من يوم ما وقعت من فوق السقالة وأغمي علي، ولما فتحت عيني وشفتك عم تمسحي وجهي من التراب والدم.. من يومها قلبي ما عدت أضبط دقاته، وصرت شوفك أحلى من فطوم المغربية.

أبو العز : **(متابعاً الرواية)** وفي يوم عرسها حملت فاطمة معها قطعة من العجين ولصقتها على باب الدار، وحملت مع جهازها صورة فطوم المغربية وعلقتها

في غرفة النوم **(يعلق أبو العز صورة فطوم المغربية)** كانت هناك مشكلة، من يولّد نساء كفر سلام وفاطمة تقضي شهر العسل؟

-يا فاطمة، علمي هالمهنة لغيرك واتركيها.

-لا يا فارس، كلما ولدت مَرَه بحس أنو كفر سلام تولد من جديد، ما في أحلى من الحياة وهيه عم تسيل بين ايدي، بعدين من ها لمهنه صار عندي قرشين منعيش منهن.

-لا يا فاطمة، أنا الرجال، وأنا بصرف عالبيت فلوسك بتحبي تخبيهن بتحبي تشوفي لن وجه خير، أنت حرة.

أبو العز : **(متابعاً الرواية)** عندما جاء طفلها الأول سمته سعيداً وفي العام التالي ولدت له أختاً جميلة، ولم يسمع أبو سعيد صوت الزلاغيط، يقولون البنت لها كمده ونادى أبو سعيد أمه، ماما ليش ما عبتزلغطوا، أنا فرحتي بسعيدة ما بتقل عن سعيد وارتفع صوت أم فارس.

صوت أم فارس (تسجيل صوتي) :

ها ها الشمس طلعت ونَـوَّرت حواليها
ها ها تمهل عسل وعيونها لآليها
ها ها البنت في البيت طابه من ذهب
ها ها زلغطوا يا حبايب وافرحوا يا أهاليها

صوت النسوة:

لـي لـي ليش

أبو العز : **(متابعاً)** وهزت أم سعيد أساور الذهب في يديها وقالت ما حاجتي إلى الذهب وعندي طابة من الذهب، الحب الذي جمعها مع فارس قررت أن توزعه على أطفال كفر سلام، وتحولت الأساور الذهبية إلى حجارة للبناء، وأبو سعيد يقف على السقالة، ويرفع عمارة المدرسة وذات مساء دقت أم سعيد الباب على نعيمة **(تدق الباب، ينفرج الباب قليلاً مع صوت صرير)**.

صوت أم سعيد : **(تسجيل صوتي)** يا نعيمة من بكره راح نبدا التدريس في الميتم، الولاد أمانة بين أيديكن هدول أيتام وفقرا، الأغنيا إلهُنْ مدارِسْنْ وفلوسن لكن هدول ما لن غير الله ونحن.

أبو العز : **(يغلق الباب ويتجه نحو صندوق الدنيا ويدفعه نحو مقدمة المسرح)**

منذ ذلك اليوم دأبت نعيمة على إرسال الأولاد إلي لحضور عروض صندوق الدنيا، كانت تحدثهم عني وعن حكاياتي، وكنت أتنفس في وجوههم الربيع، وأشعر بفرح أسطوري ملون وأنا أسرد لهم الحكايا المزركشة بالبطولة والحب والخير.

(تسقط على الشاشة صورة أشلاء أطفال ومبنى متهدم، يندفع أبو العز ويخفي الشاشة بجسمه، ويصرخ بعامل الإضاءة) لا.. لا أوقف العرض، من يحتمل هذا المنظر؟

(يتجه نحو الجمهور متحدثاً بنغم مأساوي) انهار السد، واندفعت يأجوج ومأجوج، وبحر البقر صار بحراً من الدم. وكفر سلام عاد إليها التتار من جديد **(بهدوء حزين يتذكر)** كانوا صغاراً، رائحتهم عطره كرائحة الأرض بعد المطر، يندفعون من الملجأ صائحين: عمي أبو العز بدنا نتفرج.

(تخبو أنوار المسرح)

سمير يحلم ويرسم

(أبو العز يعلق صورة سمير على جدار داره، وبقعة ضوء عليها)

أبو العز : سمير وحده كان صامتاً، قليل الكلام، كلهم يحضرون، يتفرجون، يضحكون، ثم ينصرفون إلا سميراً يجيئني كل يوم متأخراً عنهم وفي يده لوحة جديدة، ومنام جديد.

(على الشاشة تسقط صورة ضوئية طفولية لسد يندفع منه متوحشون يرمون السهام)

صوت سمير : **(تسجيل صوتي)** أمس عند الصبح. شفت منام، شفت سد كبير، على بابه حراس، أجو ناس بيحكوا مثلنا، ويلبسوا ورق جرايد، صاروا يخطبوا قدام باب السد واحد طالع عم يخطب وواحد نازل، نعسوا الحراس وناموا، والطرق شغال على باب السد حتى انكسر واندفع منو ناس قصار وطوال، وعيونهم مثل النار زحفوا عالأرض.

أكلوا الأخضر واليابس، مروا على الفرات وشربوه ووصلوا للنيل، النهر صار لونه أحمر، وطعمه طعم الدم، ولسا الخطبا واحد طالع وواحد نازل وصاروا يحكوا بالسلام مع يأجوج ومأجوج، وبيناتن شفت اللي قتل جدي ودبح أبوي، عمي أبو العز أنا رسمت اللي شفته في المنام ممكن تحطو في صندوق الدنيا وتحكي لنا عن يأجوج ومأجوج.

(يبحث أبو العز بين ركام لوحات ممزقة ومحترقة، وبقايا مرسم، وفرشاة وألوان، عن شيء وفجأة يأخذ من تحت الركام دمية لسمير، يحضنها بحنان وحزن ويضعها في مواجهة صندوق الدنيا).

أبو العز : اقعد يا سمير يا ولدي احكي لك عن يأجوج ومأجوج.

(تخبو أنوار المسرح).

دستة ملوك يصبون القهوة

(ترتفع أنوار المسرح وأبو العز يكتب على لوح في زاوية المسرح هذه العبارة: "ويل للعرب من شر قد اقترب")

أبو العز : كان شيخ الكتاب يكتب لنا هذا الحديث الشريف على اللوح ويتبسط في الحديث عن يأجوج ومأجوج فنمتلئ ونحن صغار رعباً من أقوام أقزام عيونهم في الطول، يخرجون من وراء سد الصين العظيم الذي بناه ذو القرنين، يقتلون العباد ويفسدون في البلاد، والدك يا سمير كان يجلس بجانبي في الرحلة وكان حشرياً يخرج القرآن من كنيره المعلق في رقبته، ويفتح على سور الكهف ويقول:

-يا شيخي ما لنا وما للصين، احكي لنا عن اليهود هدول هنن حاجوج وماجو ج، أكلوا أموالنا، وأخذوا أراضينا، وقتلوا أهالينا.

-اسكت يا ملعون، هؤلاء جيران وأهل ذمة، وما حدث بيننا وبينهم أمور تافهة تحدث في العائلة الواحدة، لا بد أن نعيش في سلام معهم.

أبو العز : ظل والدك يا سمير هكذا على رأيه حتى استشهد مع القسام، وفي تلك الليلة قال لي:

-أنا الليلة رايح لعند أبي، شفته في المنام يدعوني إليه. جدك يا سمير كان هكذا أيضاً، قال أنا ذاهب لأحارب ياجوج وماجوج وذهب إلى جنق قلعة ولم يعد. وعندما كبرت ودخلت المدرسة كتب الأستاذ هذا الحديث **(يشير إلى المكتوب على اللوح)** وراح يحدثنا عن يأجوج ومأجوج. وقال: هم المغول والتتار الذين صنعوا من رؤوس القتلى تلالاً ومآذن. وعندما كبرت قررت أن أحمل هذا الصندوق وأتحدث عن يأجوج ومأجوج في داخلنا، وخارجنا، وعن التتار القدماء والجدد وعن الملوك الذين يحملون دلّة السلام ويصبون القهوة للئام... وتعا تفرج **(يدور محور العرض في الصندوق)**

تعا تفرج عالتتار والمدابح في الأمصار

عجايب غرايب.. هذا نصير الدين الطوسي، العالم الصوفي، يصبح مستشاراً إعلامياً وثقافياً لهولاكو الوثني، الغارق في دم الشعوب حتى ركبتيه، بدعوى هدايته إلى السلام.

وأي سقوط للأفلام!؟ أقرأ يا سمير: "ن والقلم وما يسطرون"

عجايب غرايب.. الصليبيون في الغرب، والأرمن في الشمال، والتتار في الشرق، وكل يتربص بهذه الأمة الدوائر، وخليفة بغداد مستعصم بوزيره العلقمي، والعلقمي يبيع الخلافة والخليفة لهولاكو، ودجلة يعلن الحداد، وسلاطين بني أيوب مشغولون بصراعاتهم وتوسيع أملاكهم، هذا يحاصر مدينة ذاك وثالث يتحالف مع الصليبيين هنا الملك الأشرف، وهناك العزيز،

وهنالك الظاهر والعادل والأفضل.. أما السلطان الكامل، يا عيني عالكامل، زاد في الطنبور نغماً، ها هو يسلم مدينة القدس إلى فريدريك الثاني إمبراطور جرمانيا بموجب معاهدة يافا 11 شباط 1229 هؤلاء ملوك الألقاب على أبواب الغياب وها هو ملك الشام الناصر يوسف يغزو مماليك مصر ويعود منهزماً فنجد رسالة هولاكو في انتظاره.

(تسقط على الشاشة صورة ضخمة لهولاكو بملابسه التترية)

صوت هولاكو : **(صوت تسجيلي)** يعلم الملك الناصر أننا نزلنا بغداد وفتحناها، فلم نرحم من شكا ولم نرق لمن بكى، وقد أخربنا البلاد، وأيتمنا الأولاد، وتركنا في الأرض الفساد فعليكم بالهرب وعلينا بالطلب، وسارعوا بالجواب قبل أن يأتيكم العذاب.

(تسقط على الشاشة صورة قميئة للناصر في مواجهة هولاكو الضخم في وضعية بروفيل للملكين، ويمكن استخدام شاشة الحبال وشخوص أراكوزية من الورق المقوي، شاشة الخيال يمكن أن تكون جزءاً من صندوق الدنيا أيضاً).

صوت الناصر : **(تسجيلي بصوت أراكوزي ويرتم الروبوت)** وصلنا كتابك، وفهمنا خطابك، فكان عندنا كصرير الباب أو كطنين الذباب، إنا لا يصدع قلوبنا التهديد، فخيولنا عربية، وسهامنا يمنية، وسيوفنا مصرية، إن عصيناكم فتلك الطاعة، وإن قاتلناكم فنعم البضاعة، وإن قتلنا أو قتلنا فبيننا وبين الجنة ساعة.

أبو العز : عجايب غرايب، صاحبنا مصرٌّ على سجع الكلام، ومدن الشام تصبح في خبر كان، قلوب متفرقة، وملوك يستجدون السلام ليحافظوا على عروشهم المنخورة، ملوك عرفوا كيف يتحاربون وما عرفوا كيف يتوحدون ليوقفوا ذلك التتري القادم من الشرق.

صوت سمير : **(تسجيلي)** كفى.. كفى عمي أبا العز، أنا لم أقرأ هذا في المدرسة أليس لدينا ما نفخر به؟

أبو العز : **(يتجه نحو اللوح ويكتب)** الجمعة، الخامس والعشرون من رمضان سنة ثمان وخمسين وستمئة.

أبو العز : **(يخرج الدمى من الصندوق)** هيا يا نعيمة. هيا يا سلام، تعالي يا أم سعيد، اجلس هنا يا أبا عمر أنت تسقينا القهوة ونحن نسقيك الأخبار، ومطربة القهوة تسقي السلاطين في أعياد ميلادهم فناجين النغم **(يعلو صوت أغنية صبوا لي القهوة يا زين، لسميرة توفيق، توقف مفاجئ للأغنية)**، وما زال ملوك الطوائف يشربون القهوة المرة على الهزائم والنكسات، ويهرولون ما بين العقبة وإيلات **(بسخرية)** من أجل السلام في أرض الشام الملك الأشرف يصب القهوة لهولاكو **(على الشاشة صورة الملك الأشرف يصب القهوة لهولاكو)**.

–مولاي **(أبو العز وهو يماثل الصورة ويقدم القهوة مقلداً صوت الأشرف)** ملك الملوك شرقاً وغرباً، القائد الأعظم، هذه قهوة عربية، من يد مخدومك الملك

الأشرف موسى بن إبراهيم بن شيركوه، يا مولاي كنت ملكاً على حمص فأخذها مني الملك النصار وعوضني عنها بلدة صغيرة اسمها تل باشر، أعدني يا مولاي ملكاً على حمص وأنا أضمن لك السلام في بلاد الشام.

(أبو العز يهز دمية أبي عمر)

أبو العز : يا أبا عمر دولتك دالت، صار الملوك يصبون القهوة العربية للعلوج.

(يعود ويدير محور الصور في الصندوق) وتعا تفرج يا سلام.. ها هو قادم آخر من دمشق وفي يده دلة القهوة.

(تسقط على الشاشة صورة القاضي ابن الزكي، ويمكن تقديمه شخصية أراكوزية على شاشة الخيال)

أبو العز : **(مغنياً بلسان ابن الزكي)**

مــــولاي أجفـــاني جفـــاهن الكـــرى
والشــــوق لاعجـــه بقلبـــي خيمـــا
مــولاي لـــي عمــل ولكــن موجــب لعقــوبتي..
فاحنن علي تكرماً.. يا ذا العطا.. يا ذا الرضا.

(أبو العز يقاطع استمرار ابن الزكي في أدائه لهذا المقطع من منظومة اسق العطاش)

أبو العز : لا تغتروا بعمامته هذا محيي الدين بن الزكي يبارك ما فعله هذا الهمجي من دمار وحرائق ومذابح لقاء منصب وراتب.

-**(في شخصية ابن الزكي يصب القهوة ويقدمها لهولاكو)** مولاي القائد الأعظم، كنا ننتظر قدومك بلهفة المشتاق فأنت الذي أرسيت دعائم السلام في فارس والعراق والشام **(يصب له ثانية)** بالهناء والشفاء، قهوة عربية يمنية، يا مولاي المُلْك بلا قضاء هباء، ومخدومك إن وليته قضاء الشام ضمن لك تطبيع الناس على حبك وحب جدك جنكيز خان ناشر الأمن والسلام.

أبو العز : **(يدور محور العرض)** عجايب غرايب، والأزمنة شلة خيطان، أرى ملوكاً أمام حائط المبكى يصبون القهوة ويرقصون، وآخرون أمام طاقية الشيطان يسجدون، يهرولون من مغارب البحر إلى مشارق الخليج، وعن بتراء العز ينبترون، ينحنون أمام حائط الوهم ويبكون، وأرى الملك الناصر يشاور صحبه في أن يذهب إلى ذلك التتري ويصب له القهوة فيسبقه بالدلّة مملوكه حسين كردي ويقدم رأس مولاه هدية مع فنجان القهوة.

صوت نعيمة : **(تسجيلي)** كفى.. كفى عمي أبو العز، أما في صندوقك غير المخازي والهزائم، أما في صندوقك شيء من الأمل والفرح. ألم يقاتل الحلبيون التتار على الأسوار، والملك المعظم..

أبو العز : الملك المعظم تورانشاه لم يكن غير نائب للناصر على حلب، وكان الناصر يهرب من مماليكه باحثاً عن ملجأ، ومدن الشام تقاتل فرادى بلا نظام،

وكانت الملوك تقاتل خوفاً من أن تثور شعوبها عليها.. تلك هي الحال، وهذا هو الحال، والأزمنة شلة خيطان.. ولكن كرمى لعيونك يا نعيمة في صندوقي زخة مطر وحكاية لمن اعتبر.

(تخبو الأنوار قليلاً)

الشتاء يمطر الغضب

(صوت انهمار المطر، صواعق وبرق وكفر سلام في الخلفية، يتكرر ذلك وأبو العز يعتلي مرتفعاً مشرفاً ويفتح المظلة فوق رأسه).

أبو العز : الله يبعث الخير.. كنت أظن أن الشتاء ما عاد يمطر الغضب. كنت أظن أن صحراء التتار تمتد ما بين النيل والفرات.. ،تمتد ما بين مرقد الحسين وسنابك خيل عقبة.

(على الشاشة صورة ضوئية لحجارة تتساقط من السماء مطراً)

أبو العز : التحف بالغضب، وتزمل بالرعد، وتزنر بالموت، وانهض من أعماق الصوت، وانهمر مطراً، من قصدير ونحاس، يلقي في الأخدود شهوة الأخدود، يرجم أصحاب الفيل، بحجارة من سجيل.

(يخف صوت المطر، تتلاشى العاصفة، يغلق المظلة وينحدر نحو اللوح يقرأ العبارة المكتوبة: "الجمعة، الخامس والعشرون من رمضان سنة ثمان وخمسين وستمئة" يتابع الكتابة تحتها: "المكان عين جالوت- فلسطين" يتابع السير نحو صندوق الدنيا ويبدأ العرض)

تعا تفرج يا طالوت عاللي جرى بعين جالوت

واللي بيحفظ هالتاريخ بيقرا اليوم غزه وبيروت

هادي دمشق الطاهرة وهادا شعب القاهرة

وهادا العز بن عبد السلام رفض الذل والاستسلام

والسلطان قطز الهدار وبيبرس الجندي المغوار

وسيوف العرب كالنار بتلاحق جيش التتار

كانت معركة تشيب لهولها الولدان، رفع بعدها رأس كتبغا قائد جيوش هولاكو على رمح عربية **(على الشاشة رأس مرفوع على رمح، يخاطب نعيمة والدمى)** هل قلت شيئاً مفرحاً يا نعيمة؟

(يتجه خطوات نحو الجمهور) مرة واحدة يا كفر سلام. تزنري بالعشق وقولي لا لسلام يلطخ بالوحل وشاحك الأبيض، مرة واحدة فقط وتنهض لاستقبالك عين جالوت وحطين والزلاقة وقبضة حيدر أمام حصون خيبر، أم أن

ذاكرتك قد ثقبت يا كفر سلام؟

(تسقط على الشاشة صورة تتري هو السلطان بركة)

صوت السلطان بركة : **(صوت تسجيلي)** بل ذاكرتك هي المثقوبة يا أبا العز، ونسيت الواحدة في الحق، وأنا الذي هيأت لكم ذلك النصر، كان الوطن عندي هو الحق، والحق فوق اللحم والدم والعصبية.

أبو العز : من أنت أيها التتري حتى تدعي ذلك؟

صوت السلطان بركة : أنا السلطان ناصر الدين بن جوجي بن جنكيز خان، ابن عم هولاكو، مسلم غلبت نصرة الحق على قوميتي أعلنت الحرب على ابن عمي حتى يضطر إلى سحب قواته من الشام، وقهرته في معركة كبرى مات بعدها كمداً وكانت بيني وبين الظاهر بيبرس صداقة ومودة ورسائل متبادلة، ابحث في صندوقك عن رسالتي إليه.

(أبو العز يبحث في الصندوق ويخرج لفافة من جلد ويقرأ)

أبو العز : **(يقرأ)** من القائد الأكبر السلطان بركة قاهر الشرك والطغيان إلى أخيه السلطان الظاهر بيبرس. فليعلم السلطان أنني حاربت هولاكو الذي هو من لحمي ودمي تعصباً للحق، ولإعلاء كلمة الله، وما حاربته إلا لأنه باغ، والباغي كافر بالله ورسوله. **(يعيد أبو العز الرسالة إلى مكانها وتختفي صورة السلطان بركة)**

أبو العز : **(يتابع العرض على صندوق الدنيا)**

عجايب غرايب وتعا تفرج عالقرايب، تتري يوآزر الحق، ويناصر أهل الشام، كان هذا فيما مضى من الأيام، فمن للحق اليوم، من لكفر سلام في هذه الأيام؟

(صمت، وتخبو الأنوار قليلاً).

آخر الكلام عن هدهد السلام

(ترتفع أنوار المسرح، أبو العز يسحب الدلو من البئر، يرش الماء على الأرض وحول جذع الشجرة)

أبو العز : لم يزل في البئر ماء، وهذه المدينة لن تموت **(وهو يسقي الشجرة)** سبحان من يخرج الحي من الميت **(يضع الدلو على حافة البئر ويسير باتجاه الصندوق يتوقف فجأة عند نعيمة)** ماذا تقولين يا نعيمة، يا حمامة كفر سلام؟

صوت نعيمة : عمي أبو العز لم تكمل لنا حكاية الهدهد.

أبو العز : معك حق يا نعيمة **(يتابع السير نحو الصندوق)** معك حق لكن حكاية الهدهد في هذا الصندوق انتهت، فقد ظهر هدهد آخر في صندوق آخر **(يدير الصندوق فتبدو خلفيته شاشة تلفزيون وعليها صورة الهدهد، وهو رجل أنيق برأس هدهد، منقاره طويل، يعتمر قبعة (طاقية) وينشر في يده محرمة (منديلاً)**

مرسوماً عليها جمجمة وعظمتان متقاطعتان).

أبو العز : الهدهد اليوم رسول السلام يحمل إلى كفر سلام محرمة الأمان، والقوم في اطمئنان يغنون ويرقصون ويخمرون في أعياد السلطان.

(تسقط على الشاشة صورة تلفزيون تعرض فيه راقصة شرقية، ويملأ جو المسرح أصوات مقطوعات متتابعة بسرعة لأغان هابطة، ثم تتوقف فجأة ويسود الصمت وتختفي الصورة)

أبو العز : من بقي من أولادك يا أبا عمر **(للجمهور)** من بقي من أولادكم، **(يصف الدمى في رتل وبسرعة ويقف هو في المقدمة)** لا بد أن يدرك أحدكم الهدهد قبل أن يصل البلدة وينهار السد فقد بدأت جرذان السلام تنقب الحيطان.

أصوات أطفال : من بعيد ينشدون الشديه

يا حاج ممد يويو عطيني حصانك يويو
لأشد وأركب يويو والحق الهدهد يويو
الهدهد ما مات يويو خلف بنات يويو
بناتو سود يويو مسخ القرود يويو

(صوت انفجاري قوي، وصمت) لقد أدركه أحدهم **(يعتلي المرتفع ويرقب)**

إن ابنك يا أبا عمر، إنه الحسين، تزنر بالعشق فتشظى، يا للأشلاء المقدسة. (ناي حزين) أية روح تلك التي يحملها عاش يفجر جسده شوقاً إلى الجنة؟

أشعلي الأضواء يا كفر سلام أيتها الأم الطيبة، واستقبلي الحسين بعطر الليمون والزعتر، استقبلي قمر البهاء، ها هو سيد الوقت عائداً من كربلاء الجديدة، مضرجاً بالشفق الدامي، مزنراً بأنوار الصباح.

(يسير أبو العز بخطى وئيدة على نواح الناي صوب كفر سلام، المؤتلقة الأضواء، ينحني أمامها ويحمل جثة ملفوفة بالقماش، يرفعها عالياً ويسير باتجاه مقدمة المسرح، ينشد مع أصوات جوقة أطفال بلحن بطيء:

ميمتو يا ميمتو واطلعي لاقيلو
للحسين لاقيلو
واركبي رهوانة وامشي مقابيلو
ميمتو يا ميمتو لا تنسي تحكيلو
للعريس احكيلوا ولا تبكي، اضحكيلو
وضوي قناديلو
ميمتو يا ميمتو ميمتو يا ميمتو

يضع أبو العز الجثة في مقدمة المسرح، يصف الدمى حول الجثة بهدوء وأسى)

أبو العز : **(يقرب دمية سمير)** تعال يا سمير، من يستطيع أن يرسم مشهد العرس غيرك لقد أصبحت رساماً كبيراً، والألوان التي طلبتها مني أحضرتها لك من الشام(

يقرب دمية أبي عمر) وأنت يا أبا عمر، صب القهوة في عرس ولدك الذي تزنر بالموت وتفجر عشقاً.

(يقرب دمية أم سعيد) هذه ليلة عرس ابنتك يا أم سعيد، الليلة تكتمل الفرحة، الحسين وسعيده، زفي العروسين يا أم سعيد.

أصوات نساء : **(أصوات بعيدة لجلوة العروسين)**

الله واسم الله يا زينة   يـــا رب تمـــم علينـــا
باق القرنفل يا عروسة   والـــورد خـــيم علينـــا
قومي اطلعي قصر العالي وحيـاة عريســك هالغــالي
حسنك شاغل لي بالي   ما بهوى بدالك يا عروسة

أبو العز : **(يسود الصمت فجأة، يقرب دميتي نعيمة وسلام)** وأنت يا نعيمة، يا تفاحة كفر سلام، وأنت يا سلام، ألا تلقيان السلام على العروسين قبل أن يطلع الصباح وتسكت شهرزاد عن الكلام المباح.

(يقرب دمية أبي العز) تعال أبا العز، تريد أن تأخذ دور شهرزاد، إلى متى تخاطب أرواحاً مزق أجسادهم الوهم، وأنت تجمع الأشلاء، تأمل أن تعيد إليها الحياة؟ لقد أصبح صندوقك هرماً وآن لك أن تستريح لقد انتهت الحكاية فجأة ماذا تقول؟ كلا لم تنته الحكاية، تقول الآن بدأت الحكاية..

(ينهض باتجاه الجمهور، يتكلم في لهجة فيها يقين وقوة)

كان يا ما كان، كان في قديم الزمان، بلدة اسمها كفر سلام، وكانت تعيش في سلام إلى أن جاءها الهدهد، حاملاً رسالة الملك سليمان، وحتى لا تخدع مرة أخرى، وتتكرر الحكاية، جمعت أشلاءها، وتزنرت بالعشق، ثم ألقت ضفائرها على النيل والفرات وراحت تخاطب الغابرين والعابرين، أيها القادمون من مدائن الوهم والظلام، **(يمتزج صوت أبي العز بصوت كفر سلام في ثنائي مؤثر وبصوت عميق الصدى).**

أبو العز و صوت كفر سلام : من منكم يحدث كفر سلام عن السلام؟

أبو العز : من منكم يحدث كفر سلام عن السلام؟

❑❑❑

على مقعد
في الحديقة

مسرحية: د.علي سلطان

المنظر: حديقة فيها مقاعد، يتقدم من طرفها شاب ويجلس على طرف مقعد في الوسط، وبعد فترة قصيرة تدخل فتاة وتتلفت وتتقدم وتجلس على الطرف الآخر للمقعد، بعد لحظات ويبدو أن الاثنين يفكران، يلتفت الشاب إليها]

الفتى : صباح الخير يا آنسة، هل تسمحين لي أن أرحب بك وبجلوسك إلى طرف هذا المقعد الذي أجلس أيضاً أنا على طرفه الآخر.

الفتاة : **(تتلفت إليه باندهاش)**

الفتى : **(يسبقها ويتابع الحديث)** لا، لا والله لست بالجريء ولم أفعل ذلك من قبل.

الفتاة : بدأت حديثاً، وأنت تكمله وكأننا أصدقاء من زمن طويل، أنت متعجل أو متهور، ولو كانت الفتاة غيري لربما أهالت عليك شتاتاً من شتائم.

الفتى : يبدو أن يومي هذا يوم سعد، وسوف تدركين بعد دقائق قليلة أو جمل متقطعة، أني امرؤ لا تجوز عليه الظنون، وقد تأسفين لأنه لم يصدق ظن واحد من ظنونك.

الفتاة : تتحدث من نفس كأن أحداً ما اعتصرها منذ دقيقة.

الفتى : أشكرك على جلوسك إلى طرف المقعد، وأشكرك على الرد علي أياً كان، إذ تتكلمين إلي، فأنا إذن موجود.

الفتاة : وقبل أن أجلس على الطرف الآخر من المقعد الذي تجلس أنت عليه الآن، ألم تكن موجوداً؟

الفتى : أنا منذ سنين لا شيء، لا شيء مطلقاً، أجلس طويلاً طويلاً، وأسير طويلاً ولا أعرف لماذا أفعل ذلك، أتمنى لو يحدثني أحد وأنتظر دون جدوى، وها أنت تتكرمين علي بكلام لطيف، وكنت أستقبله بحرارة حتى لو كان سيلاً من شتات شتائم.

الفتاة : أنت محاصر في داخل نفسك، اخرج منها وانظر إلى العالم وإلى الحديقة، وليس لأحد فضل عليك إذ يكلمك، وأنت موجود من دون هؤلاء...

الفتى : انظري إلى هذه الحديقة والأشجار والظلال، ونفس جميلة مثلها، لكنها خاوية من الإحساس بأحد مثل هذه الأشجار والورود لا تحس بمن يراها ويتمتع بظلالها وروائحها.

الفتاة : هل أنت مصاب، هل بك مرض؟

الفتى : أبداً، أنا في خير حال وصحتي طيبة.

الفتاة : هل أنت متعلم، درست، مثقف.

الفتى : أحمل إجازة في التاريخ منذ أربع سنوات.

الفتاة : وعندما جئت تعمل بالتاريخ، لم تجد منه معيناً.

الفتى : **(يضحك)** لقد أجابني أحدهم وهو يقرأ طلباً لي للعمل بالتدريس، خير لك ألا تقدمه إلى متقرع، فأحسست أن رأسي قد انقرع.

الفتاة : وماذا تفعل، هل تنتظر أحداً دائماً يجلس إلى جانبك ويؤنس وحدتك في وضح النهار.

الفتى : أنا أنتظر، أنا دائماً في انتظار منذ أربع سنين.

الفتاة : تنتظر من أو ماذا؟

الفتى : أنتظر الرسالة، أنتظر رسالة، أية رسالة، لقد كتبت إلى جهات العالم الثمانية أطلب عملاً...

الفتاة : منذ أربع سنين.

الفتى : ولم يصلني أي جواب، أنا لا ألومهم جميعاً، فهناك رسائل لا ترسل، وأجوبة لا تصل.

الفتاة : وتبقى وحدك فوق المقعد.

الفتى : مثل أي شيء، أو الحقيقة مثل لا شيء.

[يصل شاب صغير يبيع أوراق يانصيب] مرحباً أستاذ، مرحباً آنسة. شيء جميل أن أرى أحداً إلى جانبك يا أستاذ، والله أنت طيب وتستحق الطيبين.

الفتى : شكراً لك وشكراً لحبك لي، لكن اليوم..

الولد : لا تكمل، الرزق على الله، هل ترى صاحبك خلف الجريدة؟

الفتى : أراه كقرمة شجرة شوك جافة، تحدق إلى الدنيا بعيون المتطفل الحسود. سهوة وتطعن ظهرك شوكة جافة منه.

الفتاة : [تتلفت نحو شخص جالس يضع جريدة أمام وجهه ولا يتحرك] شيء عجيب.

الفتى : يتقاضى راتباً يكفي عدداً من المجازين أمثالي.

[تأتي فتاة صغيرة، وتنادي الفتى، يعتذر ويسير إلى جانبها وهو يقول] سأعود سريعاً، أرجو ألا تخرجي... [تبتسم وتهز رأسها].

الولد : طيب هذا الشاب، ومع أنه لا يملك شيئاً، فإنه يقدم لي شيئاً ما لو ملك.

الفتاة : من تقصد؟ الشاب الذي كان جالساً هنا، لا أعرف اسمه.

الولد : الأستاذ ناظر، وكل هذا الكلام والحوار ولم تعرفي اسمه بعد، أنتما شابان من العهود القديمة.

الفتاة : وكيف لو كنا من العصر الحديث.

الولد : ألا ترين السينما والتلفزيون. أنا فلان، وأنت يا حلوة **(تضحك)**... يا سلام كم أنت لطيفة وناعمة...

الفتاة : تقصدني الآن أو تضرب مثالاً.

الولد : بل أقصدك، ولولا عذوبة حديثك لما رأيت صديقي يضحك. ما رأيك بهذا الكلام و؟؟

الفتاة : حلو.

الولد : ألم يسألك ناظر مثله.

الفتاة : لا، هناك شيء يقلقه وهو جاد وخجول.

الولد : وأنت؟

الفتاة : ماذا عني.

الولد : ألم تسأليه اسمه وأنت تتحدثين، ألا تتعرفين عليه.

الفتاة : هي جلسة جاءت صدفة وتنتهي.

الولد : من يعرف!

الفتاة : هل تربح من بين أوراق اليانصيب؟

الولد : نحن باعة هذا الصنف من الأوراق أشبه بالشحاتين. ظلنا ثقيل وصمغي على كثير من الناس، نتذلل ونوطئ الرأس ونستدر العطف دون طائل. أنا مثلاً لم أبع ورقة واحدة هذا اليوم، حالنا مذرٍ...

الفتاة : تعيش وحدك؟

الولد : أعيش مع أمي فيما يشبه وكراً عافته الحشرات... لكن لا بد أن أجد لي عملاً آخر... أنا ذاهب وسأعود... أدور ثلاث دورات. [يذهب ثم يعود] لم أعرف بعد اسمك يا صبية؟

الفتاة : [تبتسم] اسمي مُهيرة، [مُرة].

الولد : يا سلام، ما أجمل هذا الاسم، [يضحك] واسمي أنا سعدو، يا لطيف...

مهرة : [كأنها تحدث نفسها] إن الذي بيني وبين نفسي أكبر من كل ما رأيت وأرى، فهي لقمة أمر من الصبر وتمشي إليها على درب من الجمر، وتلقت أمي زاداً سيحرق قلبي بسم مشوه لا شفاء منه. وهوى مهرة غالٍ وكبير، لكنها لن تسمع يوماً بمهر لها، وشابة سريعة هي مهرة، لم يقدر بعد أحد على ترويضها، حتى غدا الآن الموت والهوى على شفا عناق، لكن كيف ينتهي. أما حكاية منقرع فحلها سهل وسريع، لكن هناك الذي إذا انهدم لا يبنى من جديد ومن يسمع، ومن يفهم...! كان أبي يناديني ويقول كوني يا مهرة مرة، كوني سيدة

الحقول والبراري...

ناظر : **(يعود بطيئاً مطرق الرأس، يسلم ويجلس)**

مهرة : كنت كئيباً، ورجعت تحمل من كل صنف منه أشتاتاً، ماذا حدث يا أستاذ ناظر؟

ناظر : وعرفت اسمي، إنه سعدو.

ناظر : تحدثت، وتحدثنا، وظل في القلب ما هو أصعب من منقرع.

مهرة : إن لم تقدر على كتمانه فحدث، وأنا أمينة على الكلام المجروح.

ناظر : الجروح لا تصف حالتي أبداً، إنه نوع من مذاق العفن، نوع من رائحة حذاء فوق أنفك أو في مخك تحيله اثنان، واحد منتصب وآخر منبطح.

مهرة : [تضحك] هذه معادلة من الدرجة التاسعة، ليس لها حل عندنا.. إلا إذا خلع المنتصب حذاءه أو خلع المبطوح أنفه وفمه...

ناظر : كلامك يعجبني، فيه شيء من الكتب.

مهرة : ملاحظة صحيحة، لكنها جاءت متأخرة، وربما مرد ذلك أن هذا لتأخر أدخلها في التاريخ وهو اختصاصك.

ناظر : أنت أكثر من ذلك، فلسفة...

مهرة : تماماً، مثلك لكن ليس عند منقرع، بل عند أرسطو.

ناظر : لم أرك قبل اليوم هنا في الحديقة يا فيلسوفي...

مهرة : تابع وأكمل الجملة، قل يا فيلسوفتي الحلوة، الصغيرة، ألم يعلمك سعدو [تضحك]

ناظر : أترين كيف لم نفطن إلى أننا شابان ولم نتحدث بكلمة فيها طراوة أو مجاملة أو تلطف واستلطاف، ولا مزيد الآن...

مهرة : الذي يطفو على السطح هو الذي يظهر للعيون ويقضي ما تحته، ونحن نجري على السطوح المهتزة، فلا نتزن ولا يصدر عنا شيء من الأعماق الحلوة والعواطف الجياشة والنبيلة، فنبدو جفاة كابن الجهم.

ناظر : ائتني بخليفة كهارون الرشيد، ولن أحدثك إلا بالحب وأحلام الزهور.

مهرة : هارون مات في المفهوم والفلسفة.

ناظر : ومات في التاريخ أيضاً، لكن ما لنا ولكل هذا، هو مجرد كلام، ونحن لا نخسر فلنجرب.

مهرة : لا تكشف مرة واحدة كل ما عندك وفي نصف ساعة حتى لا نفسرها خطأً.

ناظر : الحق معك، لقد جاوزت قدري.

مهرة : زعلت، لن يخرج منك شيء من قبيل العواطف، أنت حزين ومشغول وفي ضيق وحرج.

ناظر : كما قلت لك، أنا هنا منذ سنين لا شيء.

مهرة : لا، بل أنت شيء كبير وحساس ومتألم، أنت شيء حقاً لكن تحت مستوى الصفر، تسبق أفكارك دائماً إشارة السالب، الناقص، –واحد...

ناظر : هذا أول منبه يجعلني أنتفض، فعلاً هل أنا كذلك، يسبقني الخافض، ولو كان، فهل أنا مسؤول عنه وحدي؟

مهرة : مهما يكن، فالبناء الداخلي أهم وأقوى.

ناظر : [يفكر مطرقاً وهو حزين].

مهرة : أنا آسفة إذ سببت لك القهر والحزن.

ناظر : كانت تراودني جملة من بعد لقائنا بقليل، وكنت أرجئها، لأني لم أعرف شيئاً عنك.

مهرة : وهل عرفت الآن، وعساها طيبة!

ناظر : أنا أحسست، لكني لم أعرف.

مهرة : هيا قل الجملة قبل أن تنساها وتضيع بين سياق الكلمات.

ناظر : كان بودي أن أقول إليك، لا تشبهيني، إياك أن تشبهيني، وإياك أن تتعاطفي أو تعطفي على لا شيئيتي، على عدميتي، لست الملوم وحدي، كنت أسمع دائماً تلك العبارة عن مشاعر الهزيمة واللامبالاة في كل مكان، وكأن هنا حدث انفصام من الدرجة الثالثة بين الناس والأحداث والتاريخ.

مهرة : دائماً يحدث الانفصام بسبب فلسفي عندما تنهار الإرادات والنفوس، عندما ينهار الداخل، وأنت الآن تستنجد بالخارج وتنتظر منذ سنين، لكن لم يقدم لك أحد شيئاً فأحسست أنك لا تملك شيئاً وبالتالي تحولت إلى لا شيء.

ناظر : وماذا بعد أيتها الأستاذة، دعيني أستعد بعض إرادتي ومشاعري، واسمحي لي أن أفترض أني أحبك وأهواك، ولكن ماذا بعد وأنا في مثل حالي. هل أضحك على نفسي قبل أن أكون أكذب عليك. إذا ذهبت من معظمنا الإرادة، فلا زالت في معظمنا الضمائر الطيبة، تلك هي الذخيرة لما بعد لو كان هناك بعد.

سعدو : [يبدو من بعيد يتحدث مع قارئ الجريدة، يأخذ منه شيئاً ثم يمضي، يعود بعدها ومعه شيء، يقترب ويسلم على ناظر ومهرة] غبت عنكما كثيراً واشتقت، هل حدث شيء خلال ذلك، أم ما زلتما تجهلان اسميكما، لا بد أن جف ريقكما من جفاف الكلام طبعاً.

ناظر : كأنك بيننا، لكن كلما جففتها، رطبتها مهرة بحديثها الطيب وكلماتها الحلوة.

سعدو : يا حلاوة، من أجل ذلك أثبت لكما بلوحي شوكولاتا ينفعان بدل فنجاني قهوة في جلسة لطيفة.

مهرة : أنت مستعجل جداً يا سعدو.

سعدو : حتى يأتي دوري.

مهرة : وهل نحن نحجزك.

سعدو : الأكبر أولاً

مهرة : في المشاعر

ناظر : نحن الآن في أسرة واحدة، أسرة مشاعر على الأقل. لكن هب بعت أوراقاً حتى اشتريت الشوكولاته؟

سعدو : لقد ضحكت على صاحب الجريدة، وصممت له وصفها فقد كانت أمام وجهه بالعرض، فغضب عندما عرف أني رأيت وجهه، فقلت له أني مستعد لخدمته، فسألني عما تتحدثان، فاخترعت له حكاية حب بينكما، وأعطاني عشر ليرات، وقال أعطيك كلما جئتني بكلام مهم.

ناظر : وهل أعجبته قصة الحب.

سعدو : كاد يجن، وكان يبلع ريقه. [يضحك].

ناظر : تعال وتعيَّش على حسابنا، وإذا عجزت عن اختراع الحكايات له، فقد نزودك نحن بها.

سعدو : أنا شاطر، وليس هكذا فقط، فهو أيضاً دب وهذا يسهل علي الأمر.

ناظر : لكن حاذر أن يأكلك الدب مرة.

سعدو : هل سمعت أن دباً أكل ثعلباً، أعوذ بالله.. أنا ذاهب فقد يرزقني الله بحالمين بالثروة. –سلام–

مهرة : أرأيت كيف تحولت الحياة، شاب بسيط صغير يفعل كذا وكذا بلا مدرسة ولا بيت، لا أهل ولا معيل؟

ناظر : كان هذا دائماً في كل الأزمان.

مهرة : لكنه لا يناسب كثيراً عصر العلم.

ناظر : [يصمت وهو يتلفت نحو شخص قادم باتجاهه، يرتبك ويصفر وجهه ويضطرب، تنظر إليه مهرة فتتلفت إلى الشخص].

مهرة : ما بك يا أستاذ ناظر، لماذا كل هذا الاضطراب، مجرد رجل كهل...

ناظر : كنت محتفظاً بسره كمن يضع في جيوبه النار، فجاء ليبوح به من تلقاء ذاته.

مهرة : دعه، فما كان كتم الأسرار يبقى أبداً أو يحل موقفاً.

[يصل الكهل ويقف وبيده عكاز، على مسافة قصيرة أمام المقعد، لا يتكلم، يتطلع بغضب، يتجه نحو ناظر يوجه له الكلام] قم والحقني [استدار ومشى، ثم بعد خطوات استدار مرة أخرى فلم يجد ناظراً قد تحرك] ألم تسمع يا أستاذ...؟

ناظر : سمعت...

الكهل : وإذن.

ناظر : لن أتبعك، وليس لك شأن بي.

الكهل : ومنذ متى هذا الكلام.

ناظر	:	من هذه اللحظة.
ناظر	:	هو بيتي وبيت أخوتي، وليس لك فيه حق ولا شأن.
الكهل	:	وأمك.
ناظر	:	لقد قتلت أبي وتدعي أنك تزوجتها، بينما أنت اغتصبتها، وتستغل أبناءها كالكلاب يعملون وهم صغار وتحصل على كل أجورهم وتهينهم وتذلهم وتسرقهم، وتسكن في بيتهم رغماً عني، من أنت أيها الحقير قليل الذوق!
الكهل	:	أنا كسار رأسك يا كلب. [يهجم على ناظر]، يضربه ناظر بعنف على وجهه فيسقط أرضاً، ثم أخذ يدوسه بقدمه وعلى رأسه وفمه وينتقم منه انتقاماً جباراً، يتدخل بعض الأشخاص، وينهضون الكهل ويمشون معه إلى الخارج]
ناظر	:	اسمع أيها الكلب، إن وجدتك في البيت فسوف أقطع رأسك، وإياك أن تدعني أراك في أي مكان، فأنا حتماً ذابحك.
مهرة	:	[كانت متحفزة جداً إلى جانب ناظر، وكانت مستعدة للقتال معه، تضحك وهي تتلفت إليه] هيا اهدأ اهدأ قليلاً قليلاً وتنفس بعمق بعمق... كل هذا منك أيها المدعي اللاشيء، أيها اللاشيء والفراغ، أنت جبار وقوي...
ناظر	:	كان بعض منك لو ذكرت بعض حديثك معي.
مهرة	:	أذكر وأنت تعجبني، كنت الآن كهملت وهو يصرع عمه زوج أمه المغتصب، وماذا في ذلك، فالأحداث يفعلها ملوك وأناس أبطال، ومن لا يفعل شيئاً فهم التنابل والجبناء، لكنه حقاً كما نعته؟
ناظر	:	وأكثر من ذلك، منذ سنين وأنا أصبر على تلك القشة التي قصمت ظهر البعير، حتى جاءت على حروف كلماتك، وقد قلت لك أن أحداً ما لا يكلمني ولا يحدثني وإني احتفلت بك لأنها جلست إلى جواري، فكنت فريدة بذلك.
مهرة	:	هل أفلسف لك الأمر [وهي تضحك]؟
ناظر	:	[يبتسم] تفضلي.
مهرة	:	القشة كانت منذ زمن طويل على ظهرك، والذي اختلف الآن هو إحساسك بها، بثقلها وهذا الإحساس جاءك الآن دون أن تدري لتثبت أمام فتاة لم يحدث أن تكلمت مع واحدة مثلها، أنك شيء آخر بغض النظر عن زوج أمك فزاد إحساسك بالقشة وفعلت ما فعلت. كان هناك عربيان، وربما كان أحدهما شاعر مشهور وكانا يتصارعان دائماً ويغلب الأعرابي الشاعر، حتى إذا حضرت مرة حبيبته، كان يصرع خصمه... وأنت فعلت الآن.
ناظر	:	**[وهو يضحك]** يبدو أننا نفعل أشياء وأشياء ونحن لا نفهم دوافعها ولا نقدر أن نفسر وحيها، ترى أيها أحسن؟
مهرة	:	هو ما فعلته أنت دون تفسير، كذا تتحرك النفوس كخطف البصر.
ناظر	:	كم أحسن الآن براحة وسعادة، لقد أوصلت الصخرة إلى الذروة، ورميتها إلى أعماق الوادي في الجانب الآخر.

مهرة : كانت شحنة راقدة في أعماق نفسك وانفجرت.
ناظر : كانت موجهة بدقة.
مهرة : ولهذا لم تصبني.
ناظر : كنت في الطرف الأمين، والباعثة في نفسي عزيمة الإقدام.
مهرة : هي إشارات، بعضها يصيب، وبعضها يخطئ ويتلاشى خلف الصدى.
ناظر : لقاء الموجة بالموجة على نسق مهتز واحد، وها أنت أصبحت على علم بي وبمالي، حدثيني قليلاً عن نفسك.
مهرة : ما زال الوقت مبكراً، فأنت لم تنته بعد، وقد يكون في الخلف ذيول.
ناظر : أعرف، لكن مهما يكن، فأحب أن تجري قضيتان في وقت واحد.
مهرة : وكيف عرفت بالأخرى؟
ناظر : قست الأمر على نفسي.
مهرة : وهو كل من يجلس على مقعد في حديقة يحمل قضية؟
ناظر : على الأقل جاء يستجم أو يتأمل بأمر ولو في الخيال.
مهرة : هذا الوحيد الذي لم يقدر أحد على منع اللعب بسيفه في ملاعب القهر والفكر.
ناظر : قد يبقى محبوساً في رأس صاحبه.
مهرة : لكنها لا تزال ذخيرة رائقة في الأعماق، تمتع وتغري وتثير الشجون.
ناظر : إذن لا حديث الآن؟
مهرة : قد تأتي أحداث، ثم نؤلف عنها الأحاديث.
ناظر : لا شك في أنها أحداث لطيفة مثلك.
مهرة : من يدري؟
ناظر : في الأمر شيء، ولا تبوحين؟
مهرة : ليس الآن يا أستاذ ناظر.
ناظر : بدأت أحس أني أصبحت متفرغاً.
مهرة : لمن، لي، أم لهموم أخرى وآخرين؟
ناظر : لا أدري تماماً، لكن لا شك في أن لك نصيب.
مهرة : تخمن أم تحس؟
ناظر : بل أحس أن شيئاً جميلاً عميقاً ينمو ويتحرك في نفسي.
مهرة : دعه حتى تتجلي معالمه.
ناظر : لكنه ممتع حتى في ضبابيته، ترينه من خلف سجف رقيقة ملونة.
مهرة : وعندما ترفع الستائر وتظهر الملامح على حقيقتها.

ناظر : من يتوقع شمساً تشرق، لا شك سيراها شمساً تشرق.

مهرة : لأنك تعرفها حتى لو لم ترها.

ناظر : لكني رأيتها وأراها.

مهرة : تلك خصوصيات لا تدخل سوياً في كل العيون والمفاهيم.

ناظر : دائماً أمامك أبواب مفتوحة كثيرة تستريحين وأنت تغادرينها.

مهرة : للأبواب وظائف وللجدران وظائف، والمشكلة في من يضع هذه لتعمل مكان الأخرى.

ناظر : وأيها تفضلين؟

مهرة : الجدار أمان من الخارج وراحة في داخله وسرية حميمة بين الإنسان وذاته، والنوافذ مفاتيح الكون والآخر...

ناظر : ونحن في حديقة مفتوحة؟

مهرة : نحمل في أعماقنا جدراننا، ترى لماذا تناور، تكلم... هل أنت خائف؟

ناظر : لا أدري، ربما لا أقدر.

مهرة : ورغم الحديقة المفتوحة بكل جوابنها.

ناظر : أو لو أن إحساسي يغادرني إلى كل الجهات..

مهرة : ويمر بما يصدر عنه علي بحكم المكان.

ناظر : أنت تريحين محدثك في الفهم.

مهرة : بل أنت صريح أكثر من اللازم، إياك أن تظن غير ذلك، ورسائلك التي لم تكتبها قبل ساعة وصلت، وما زلت تنتظر رسائل أخرى منها ؟؟.

ناظر : أمر عجيب، لماذا هكذا؟

مهرة : هو شأن من يهتم لأي سبب من الأسباب، وشأن رسائلك القديمة شأن حال، وهذا لا يكون إلا بعد حسابات عميقة يكون الربح هو الأعلى.

ناظر : لا بأس، فعساها بشارة خير تلك التي وصلت.

مهرة : كل شيء يبدأ من نقطة ولو كانت وهمية، والوهم جميل شرط ألا تخلطه بالحقيقة.

ناظر : أحلام في حديقة مفتوحة..

مهرة : إياك والرياح التي تهب على الأماكن المفتوحة...

[تنظر إليه وتراه يحدق من خلفها بعيون جاحظة، يشاهد زوج أمه عائداً] مالك، ماذا ترى؟

[تنظر مهرة في اللحظة ذاتها فيصفر وجهها وتتجمد وكأن خطراً رهيباً قد وقع عليها، يراها ناظر، ثم يرى رجلاً ضخماً قصيراً وقد انفصل عن رجلين وقفا جانباً، يتقدم نحو مهرة بجرأة وقوة].

زوجالأم : **[لناظر]** قم معي هيا، وستدفع غالباً ثمن اعتدائك علي.

الرجل القصير : **[المهرة بلهجة خادعة]** صباح الخير يا عروستنا، اعذريني، لقد تأخرت عليك، هنا أفضل. تشمين الهواء النقي، معك حق، تليق بك المريحات والمنعشات.

ناظر : **[لزوج أمه]** لن أقوم معك، وابتعد مطروداً من هنا وإلا كسرت رأسك، وأنت أيها العجل القميء [للرجل القصير] ماذا تريد منها، هيا من هنا وإلا بقرت بطنك المنفوخ.

زوج الأم : قلت امشي معي وإلا وضعت حذائي فوق رأسك.

مهرة : **[للرجل القصير]** وما شأنك أيها الخرف قليل الأدب، امض قبل أن أجمع عليك كل الدنيا ونريك كم أنت حقير.

الرجل القصير : جمعتِ حولك عصابة من أمثالك.

زوج الأم : عصابة فاسقين وفجرة.

ناظر : **[لزوج الأم]** قلت هيا انقلع قبل أن أذبحك هذه المرة.

مهرة : أما أنت أيها المنحط فلك حساب.

الرجل القصير : ستضرين أمك، وقد اتفقت معها، وضيوفي اليوم سمان وكرام، صفقة لا تعوض اسمعي مني.

ناظر : **[ينهض ويتجه إلى الرجل القصير]** هيا من هنا أيها القواد، أما تستحي تجاهر برذائلك عنا وفي مكان عام بين كل الناس، لا تنطق بكلمة واحدة وإلا..

القصير : وما شأنك أنت بها، أم أنكما شكلتما شلة من خلف ظهري، لا.. لا.. لن يضيع عملي وتعبي هكذا... هي بضاعتي ومحلي ويمكن أن نتفاهم على الفروع فلكل حساب ومال.

مهرة : وما تزال تتحدث أيها الحقير، هل حدث أنك رأيتني أو تحدثت معي أيها المفتري..؟

القصير : لا، بل سلي أمك.

مهرة : لعنك الله ولعنها معك، اخرج من هنا.

وليد : **[يجري بكل سرعة ويصطدم الرجل القصير بعنف فيسقط أرضاً، ومن ثم يختفي وليد]**

زوج الأب : **[لناظر]** عصابة فاسقين وفجرة، ستعلم ما سوف أفعل في البيت أيها الحيوان.. **[وما كاد ينتهي حتى صدمه وليد بظهره فألقاه بعنف على التراب معفراً. [ينهض محطماً ويهدد]** سوف ترى، سوف ترى.. [يرفسه ناظر بعنف على وسطه فيسقط بلا حراك].

[يظل ناظر ومهرة ووليد واقفين فترة في صمت والرجلان مستلقيان أرضاً، يتجمع الآن من أطراف الحديقة]

ناظر : يا إلهي، من كان يظن أن تكون النهاية على هذه الصورة؟

مهرة : هما نهايتان وليست واحدة، وأنا سعيدة أن جاءت بكل فظاعتها، لكن بعد انتظار رهيب وكتفاي انهارا من فوقي من تراكم الشظايا والكلام الجارح والنظرات الدون والاحتكار الصريح والمقنع والابتسامات والهمسات... الآن أخلع كل هذا مرة واحدة، وأولد من جديد لو على الرصيف أو على هذا المقعد. أنت لم تشهد سوى الساعة الأخيرة، فاحفظها لي في ذهنك، كانت الأولى والأخيرة.

ناظر : لا تحزني كثيراً، فأنا الآن أقدِّر كل شيء وكأن الصورة أمامي. وهذه الصورة والصور التي تشبهها تتلو بعضها تتلو بعضها دون انقطاع وتبدو أحياناً ساطعة كالشمس جميلة تغطيها غلالة، وتنحدر كثيراً إلى ما دون التراب، حتى لو شئت أن تراها كما كنت تراها.

مهرة : أهكذا تراني فيها؟

ناظر : أنت لست منها ولا فيها، وإلا لما حدث الذي حدث ولا سمعت ولا رأيت منك البراءة والصفاء..

مهرة : وهل صدقت كل ذلك مرة واحدة دون تساؤل؟

ناظر : كان وجهك ينبئ بصدق عميق وألم مستطير.

مهرة : من أجل ماذا، من أجلي.

ناظر : لا شك في أنك سبب في رؤيتي وتفكيري، والمهم أنك ظللت واقفة بشرف دون أن تميلي.

مهرة : ويبقى السؤال ذاته، وأنا بعد إلى أين؟

ناظر : ما زالت هذه دون حلول تأتي بها وتعيدها الظروف والصدف والصداقات والخطوط.. وهي حتى الآن خارجة وراء القوانين، لكنك لم تحدثيني عن النهاية الثانية التي ذكرتها.

مهرة : كانت حكايتي هي الأولى وحكايتك الثانية.

ناظر : من طبيعة واحدة؟

مهرة : في حال واحد، استغلال قاصر لك ولأسرتك، وأبوة خارجة من تحت النعل، أما أنا وأمي فسمسرة مقابل لقمة أكل ضاعت بين الأسرة والمجتمع، وقادت أمي إلى تحت النعل.

ناظر : الحال واحد.

مهرة : ربما في اختلال الدرجة.

ناظر : لقد ولدت في مسؤولية جديدة في هذه الساعة، حتى قبل المأساة التي دخلنا فيها الآن.

مهرة : أتدبر نفسي، لا عليك، لك الشكر.

وليد : وإن كنت صغيراً، فأعرف الواجب والبيت تحت تصرفكم، وأنا وأمي...

مهرة : أنت نقطة مطر سقطت في يوم صيف حار على نبتة تموت من العطش، وأنت رائع يا صاحب اليانصيب، والدنيا نصيب مقسوم بين الناس وألف شكر لك.

ناظر : كأني أحسست بالخطر فأتيت.

مهرة : هناك رجال يأتون ساعة النجاة دون نداء.

ناظر : وكنت أنسج قصة حب في خيالي، فجاءتني حتى مجلسي هذا.

مهرة : وهل حدث فعلاً؟ مع غرابة الموقف ونهايته.

ناظر : ربما أكتشفه إحساسي وأنتِ؟

مهرة : كنت شبه جدل تائه لا أدري وجهة لي، ومررت والتقيت بمقعدك، فشدني لأنك تشبهني.

ناظر : كانت نهايته هذين البغلين فرحة كبرى وخلاصاً، وأرجو أن تكون بداية طيبة لنا.

مهرة : الحال الآن أفضل.

[يدخل مفتش وشرطة إلى الحديقة، والناس ما زالوا متجمعين]

المفتش : من رأى الحادث منكم؟

رجل : كلنا

رجل1 : رأيت الرجلين يهاجمان الشاب والفتاة بعنف، وأخطأا الضرب وقضيا على بعضهما.

المفتش : أهكذا حقاً؟

رجل2 : هذا ما حدث بالتمام ولا دخل للشاب والفتاة بمقتلهما.

رجل3 : لو كنت قاضياً لقطعت لسانيهما البذيئين قبل قتلهما.

أديب : كانا ينشرون العفونة كل يوم في الحديقة، وكنت أضطر إلى التوقف عن الاستلهام لعنها الله.

رجل4 : لو كنت قاضياً لقطعتهما إرباً، أو أحكم بذلك.

رجل5 : الآن عادت الحديقة حديقة، انظروا فالورود والزهور آخذة بالتفتح.

وليد : اختفى أبو جريدة أيضاً...

❑❑❑

معطف غوغول

إعداد: جوان جان

المشهد الأول

المكان عبارة عن غرفة مكتب حكومي.

أكاكي أكاكيفتش منكب على أحد المكاتب يقوم بعمله الكتابي دون أن يعير اهتماماً لما يدور حوله.. بقعة ضوء مسلطة عليه.. في مكان آخر من المسرح موظف شاب.

الموظف الشاب: **(للجمهور)** مساء الخير أيها السادة.. عيّنتُ منذ بعض الوقت في هذا المكتب الحكومي الكائن في مدينة بطرسبورغ.. لا أعرف حتى الآن الشيء الكثير عن زملائي.. لكنني ومن خلال الوقت القصير نسبياً الذي مر علي وأنا هنا استطعتُ تكوين فكرة ما عنهم.. لا تأخذكم الأفكار بعيداً.. فأنا لست بطل حكايتنا هذه.. ما أنا إلا ضيف على جزء منها.. أما بطل حكايتنا فهو **(يشير إلى أكاكيفتش المشغول بعمله)** أكاكي أكاكيفتش الذي لم يبارح مكانه– كما يخيل إلي– منذ أن التحقتُ بهذا المكتب وحتى هذه اللحظة.. في الواقع هو شخصية مثيرة للفضول.. ولأنه كذلك حاولتُ أن أعرف كل شيء عنه.. لكنني لم أستطع التوصل إلا لأمور بسيطة قد لا تكون لها أهمية كبيرة– من وجهة نظري على الأقل– ذلك أن وجوده هنا منذ سنوات طويلة لم يثر اهتمام أحد.. إذ لم أجد موظفاً هنا استطاع أن يتذكر متى التحق هذا الرجل بالعمل أو كيف.. كل ما يذكرونه أنهم رأوه هكذا منكباً على عمله في نفس المكان ونفس الوضع غير آبه بتغير زملائه في العمل.. **(مستدركاً)** أو حتى رؤسائه.. عدا عن ذلك لا يحظى بطل قصتنا باحترام أحد.. لا ممن هم أعلى منه رتبة.. أو أدنى.. حتى الحراس لا يتزحزحون من أماكنهم لحظة مروره.. أما زملاؤه فيسخرون منه ولا يتركونه في حاله أبداً.. **(بأسف وندم)** وقد حذوتُ حذوهم في البداية.. لكنني توقفتُ عن ذلك حينما أدركتُ لا إنسانية المعاملة التي يعامَل بها وإلى أي مدى يمكن أن تصل فظاظة الإنسان في تعامله مع أخيه الإنسان.. ولم أستطع أن أعبّر جهاراً عن موقفي هذا خشية تحول سهام زملائنا من صدر أكاكي أكاكيفتش إلى.. صدري.

(تصبح الإضاءة عامة.. أكاكيفتش ما زال منكباً على عمله.. الموظف الشاب يتجه بشكل انسيابي ليتخذ مكانه خلف طاولته أو يكون جالساً وراءها في

الأصل.. ثمة طاولتان يجلس وراء كل منهما موظف.. ينفجر الموظفان بالضحك وكأنهما انتهيا لتوهما من رواية طرفة).

موظف 1 : **(ضاحكاً.. متابعاً الحديث)** وعندما وصل أكاكيفتش إلى تحت النافذة انهالت عليه قشور البطيخ **(ينفجر بالضحك وكذلك يفعل زميله.. الموظف الشاب يجاملهم بابتسامة باردة.. أكاكيفتش يبتسم بدوره معبراً بيديه بما معناه أن هذا هو الذي حصل بالضبط)**

موظف 2 : **(إلى موظف** 1) وهل رأيتَ بعينيك قشور البطيخ وهي تنهال على رأسه؟

موظف 1 : **(بجدية مصطنعة)** الحقيقة.. لا.

موظف 2 : إذن.. ما الذي رأيتَه؟

موظف 1 : **(مقهقهاً)** رأيتُ رأسه وهي تتلقى قشور البطيخ.

(الموظف 2 يقهقه بدوره)

موظف 2 : **(بخبث)** البركة في الجارة العجوز التي تتولى تنظيف كل شيء.

موظف 1 : كل شيء؟

موظف 2 : كل شيء.

(يقهقهان.. أكاكيفتش يبتسم بدوره مع إحساسه بشيء من الخجل والشعور بالزهو لأنه موضع شك فيما يتعلق بعلاقته بامرأة حتى لو كانت جارة عجوز)

ملاحظة: يمكن لأكاكيفتش أن تلازمه حركة النفخ في اليدين على مدى العرض للتعبير عن مختلف الحالات التي يمر بها.

المشهد الثاني:

المكان: منزل أكاكيفتش.

أكاكيفتش يقوم بالكتابة كحاله في عمله.. تدخل الجارة العجوز وهي تحمل بيدها طبقاً من الحساء وشيئاً من الخبز.. الجارة تضع الطعام أمام أكاكيفتش الذي ما زال مشغولاً بعمله.. تبدأ بترتيب الغرفة.

الجارة : كل الموظفين يتركون أوراقهم في مكاتبهم إلا أنت يا أكاكيفتش فإنك لا تفتأ تحول البيت إلى مكتب حكومي

أكاكيفتش : **(يتوقف عن الكتابة ويبدأ بتناول الطعام)** ليس بالضبط.. إنها أوراق..

الجارة : **(مقاطعة.. بشيء من الإدانة.. تقلده)** إنها أوراق هامة.. أعرف ما ستقول.. هذه عادتك دائماً.. كلما حدثتك عن هذه الأوراق تقول عنها **(تقلده)** أوراق هامة.

(أكاكيفتش يبدو معتاداً على كلام الجارة لذلك لا يوليها أي اهتمام فهو بين لقمة وأخرى يحوّل بصره إلى الأوراق التي أمامه ليراجع ما كتب عليها)

الجارة : حتى في الأوقات التي يخلد فيها الموظفون إلى شيء من الراحة بعد طول عمل تصر على أن تمارس دور الموظف.

أكاكيفتش : **(مشغول بطعامه وأوراقه)** إنها أمور لا تحتمل التأجيل.

الجارة : **(بشيء من العصبية)** أقسم بأنك إن لم تجد أوراقاً جديدة تنسخها لقمتَ بنسخ أوراقك القديمة.

(أكاكيفتش لا يعترض)

الجارة : **(تتطلع عبر النافذة)** ها قد شارفت الشمس على المغيب.. بعد قليل ينطلق الموظفون إلى مسراتهم ومرحهم بعد أن يكونوا قد ملأوا بطونهم في الوقت الذي تبقى فيه أنت حبيس هذه الجدران.

أكاكيفتش : **(بلا اكتراث)** إنهم يضيعون أوقاتهم سدى.

الجارة : بل إنهم يعرفون كيف يستغلون كل دقيقة من أوقاتهم.. إنهم يذهبون إلى المسارح والحفلات.. والشبان منهم يتصيدون الفتيات على مفارق الطرق..

(أكاكيفتش يبدي ردة فعل ساخرة ومتألمة بنفس الوقت)

الجارة : ... أو يتزاورون في بيوتهم ويلعبون الورق.

أكاكيفتش : **(مازحاً ولكن بشكل يبدو معه ثقيل الظل مشيراً إلى أوراقه)** وأنا ألعب بالورق أيضاً.

(أكاكيفتش يلمس عدم تجاوب الجارة مع نكتته فيشعر بشيء من الحرج)

أكاكيفتش : **(محاولاً إيجاد أعذار)** ومن الذي يخرج من بيته في هذا الصقيع؟

الجارة : **(غير مقتنعة)** إنك تبحث عن الأعذار فحسب.

أكاكيفتش : **(وقد استثارته مماحكة الجارة)** أبداً.. أما رأيتِ الموظفين حتى المسؤولين الكبار منهم والدموع تطفر من عيونهم من شدة البرد وهم يتوجهون صباحاً إلى أعمالهم؟

(الجارة تتمتم غير راضية عما يقوله)

أكاكيفتش : **(ساخراً)** يقولون صقيع بلادنا مفيد للصحة.. ورغم ذلك فإن خاصرتي لا تلبث أن تخزني كلما هبت عليها نسمة من الهواء.

(تصل الجارة في ترتيبها للغرفة إلى معطف أكاكيفتش المعلق على الحائط)

الجارة : لطالما أعدت على مسامعك ضرورة ترقيع هذا المعطف البالي الذي لم يبق منه إلا اسمه **(تقرب المعطف من أكاكيفتش)** انظر إليه جيداً.. لقد أصبح شبيهاً بخرقة بالية تسرب الهواء بدل أن ترده.

أكاكيفتش : **(غير مقتنع تماماً)** نعم.. ربما.

الجارة : **(تقلّب المعطف)** حتى البطانة تهرأت.. بل تلاشت تماماً.

أكايفتش : ربما كان بحاجة لبعض الرقع.

الجارة : **(متأففة)** بعض الرقع؟ إنه بحاجة لشيء واحد فقط هو مقص الخياط.. اسمع يا أكاكيفتش.. غداً وليس بعده ستمر في طريق عودتك من العمل على الخياط بتروفيتش كي يجد لك حلاً لهذا المعطف.

أكاكيفتش : **(يعود إلى أوراقه)** سنرى.. سنرى.

المشهد الثالث

المكان: غرفة الخياط بتروفيتش.

الخياط بتروفيتش مشغول بحياكة قطعة ملابس ويبدو عليه التذمر وهو يحاول إدخال الخيط في ثقب الإبرة دون فائدة.

بتروفيتش : **(غاضباً)** اللعنة على التقدم في السن.. في السابق كنت أتمكن من إدخال الخيط من ثقب الإبرة من المحاولة الأولى.. أما الآن **(بلهجة ساخرة)** أما الآن..

صوت امرأة : **(من خارج المسرح.. من الواضح أنها لم تفهمه جيداً)** تقول تريد الطعام الآن؟

بتروفيتش : **(بتأفف.. بصوت أخفض)** صماء أيضاً.. لعن الله هذا الزمان.

(يدخل أكاكيفتش حاملاً معطفه بيده.. يدخل بارتباك وتردد.. خطوة إلى الأمام وأخرى إلى الخلف)

أكاكيفتش : طاب يومك يا سيدي.

بتروفيتش : **(بطرف عينه وبلا مبالاة مقصودة)** طاب يومك **(يرمي نظرة خاطفة على ما يحمل أكاكيفتش بيده لكنه لا يلبث أن يهتم بالقطعة التي يعمل بها)**

(تدخل زوجة بتروفيتش.. امرأة بدينة.. تحمل بيدها مقلاة.. تدخل بسرعة وعصبية.. تكاد ترتطم بأكاكيفتش.. تلقي عليه بازدراء نظرة خاطفة)

الزوجة : **(إلى زوجها)** هل تكفيك هاتان السمكتان؟.. أم تريد المزيد؟

بتروفيتش : **(يلقي نظرة على محتوى المقلاة)** إنهما صغيرتان.. أضيفي سمكة ثالثة.

الزوجة : **(بتأفف غير مبرر وعصبية)** ثلاث **(تهم بالخروج.. تكاد ترتطم بأكاكيفتش الذي ينتحي جانباً.. تخرج)**

بتروفيتش : ثلاثون سنة يا سيد مع هذا المخلوق **(يقصد زوجته)** ولم تعرف حتى الآن مقدار الطعام الذي يشبعني.

(أكاكيفتش لا يعرف بماذا يجيب ويشعر بالحرج)

بتروفيتش : **(يلقي نظرة سريعة وشاملة على المعطف دون أن يمسه)** ما هذا؟

أكاكيفتش : إنه يا سيدي.. معطف.. معطفي.. جوخ.. انظر.. ليس قديماً تماماً.. لا يزال متيناً **(يشير إلى أحد أقسام المعطف)** ربما كان هنا بحاجة لبعض التصليح **(يشير إلى مكان آخر من المعطف)** وهنا لبعض الترقيع **(يشير إلى مكان ثالث)** وهنا أيضاً.. فقط.

(يأخذ بتروفيتش المعطف من يد أكاكيفتش ويتفحصه)

بتروفيتش : **بلهجة قاطعة)** إنه بال تماماً.. لا يمكن عمل شيء بشأنه **(يعيد المعطف إلى أكاكيفتش ويعود إلى العمل على قطعته)**

أكاكيفتش : **(مبهوتاً)** لماذا؟.. لماذا لا يمكن؟.. فقط بعض القطع الإضافية.. لا شك أنها متوفرة عندك.

بتروفيتش : القطع متوفرة لكن لا يمكن تثبيتها.. نسيج المعطف مهترئ تماماً.. سيتفسخ فور أن تلمسه الإبرة.

أكاكيفتش : **(لا يعرف ماذا يقول)** إنه جوخ...

بتروفيتش : **(مقاطعاً بحزم)** جوخ بالاسم فقط.. إنه مستهلك بما فيه الكفاية.. لقد فني تماماً.

أكاكيفتش : بإمكانك أن تفعل شيئاً.. أرجوك.. لقد أخبرتُ الجميع أنني سأصلحه.

بتروفيتش : كلا.. كلا.. لا يمكنني فعل شيء.

أكاكيفتش : والحل يا سيدي؟

بتروفيتش : **(بشكل قاطع)** معطف جديد.

أكاكيفتش : **(يُصدم ويُذهل)** معطف جديد؟

(تدخل الزوجة بعصبية وسرعة.. تكاد ترتطم بأكاكيفتش.. تنظر إليه بغضب.. أكاكيفتش مذهول.. الزوجة تحمل بيدها المقلاة)

الزوجة : **(إلى زوجها)** تذوقها وقل لي إن كانت بحاجة إلى مزيد من الطهي.

بتروفيتش : **(يتذوق السمك)** ما هذا؟ ما زالت نيئة.. دعيها على النار خمس دقائق أخرى وأضيفي إليها المزيد من البهار.

(الزوجة تهم بالخروج وتكاد ترتطم بأكاكيفتش الذي ما زال مصدوماً)

أكاكيفتش : هل قلتَ للتو معطف جديد يا سيد بتروفيتش؟

بتروفيتش : **(مؤكداً)** معطف جديد.

أكاكيفتش : **(حائراً)** جديد؟.. لا بد أنه.. أقصد.. المعاطف الجديدة.. هذه الأيام.. أنت تدري..

بتروفيتش : تقصد كم يساوي؟

أكاكيفتش : بالضبط.

بتروفيتش : سيكلفك المعطف مئة وخمسين روبلاً.. وربما أكثر.

أكاكيفتش : **(مصعوقاً)** مئة وخمسون من أجل معطف؟

بتروفيتش : **(مؤكداً ببرود)** أقول وربما أكثر لأن هذا يتوقف على نوع المعطف.. فمثلاً لو أردنا وضع ياقة من الفراء الفاخر وبطّنّا القلنسوة بالحرير فسيصل الثمن إلى مئتين بالتأكيد.

أكاكيفتش : **(تلاشى صوته من شدة الصدمة)** أرجوك.. أرجوك يا سيد بتروفيتش.. يجب أن تتصرف وتصلحه.. يجب أن أتمكن من استعماله ولو لسنة.. لسنة واحدة فقط.

بتروفيتش : **(جافاً ومشغولاً بقطعته)** مستحيل.. إنك بذلك تضيّع نقودك عبثاً.. إذ لن يلبث

أن يتهرئ بعد فترة وجيزة وستضطر إلى العودة إلي مرة ثانية وثالثة.

أكاكيفتش : **(وقد شعر بالانكسار)** إذن لا فائدة؟

بتروفيتش : **(بلا مبالاة)** لا فائدة.

(أكاكيفتش يتجه ببطء وانكسار نحو الباب ويهم بالخروج)

بتروفيتش : **(وقد أدرك أن أكاكيفتش سيخرج)** انتظر **(أكاكيفتش يتوقف)** سأخصم لك عشرين بالمئة من المبلغ **(بتروفيتش يتوجه بسرعة إلى حيث أكاكيفتش ويبدأ بأخذ مقاساته وكأن أكاكيفتش قد وافق.. أكاكيفتش يهم بالخروج غير مقتنع بالعرض)** ثلاثين **(يتشبث بأكاكيفتش متابعاً أخذ قياساته.. أكاكيفتش يريد الخروج)** أربعين **(يتابع بتروفيتش أخذ القياسات)**

أكاكيفتش : سأفكر بالأمر **(يريد الخروج ولكن بإصرار أقل)**

بتروفيتش : خمسين بالمئة.

أكاكيفتش : **(يفكر)** خمسون بالمئة؟

بتروفيتش : وعلى دفعتين.

أكاكيفتش : **(مندهش من مرونة بتروفيتش المفاجئة)** دفعتين؟

بتروفيتش : بل ثلاث دفعات **(انتهى من أخذ القياسات)** شهر واحد ويكون المعطف جاهزاً.

(علامات الرضا بادية على وجه أكاكيفتش.. يهم بالخروج.. تدخل الزوجة مسرعة)

الزوجة : **(تحمل بيدها المقلاة.. للزوج)** أعتقد أنها.. **(ترتطم بأكاكيفتش.. تقع المقلاة بما فيها على الأرض)**

بتروفيتش : **(بلا مبالاة)** ارميهم خارجاً.. قد يمر كلب جائع ويلتهمهم.

(الزوجة تتناول المقلاة والطعام من على الأرض بعصبية وهي تكاد تنقض على أكاكيفتش من الغضب.. تخرج)

أكاكيفتش : **(لنفسه.. بسخرية مريرة)** نعم.. لا بد أن يمر كلب جائع.

المشهد الرابع

في منتصف المكان كرسي أكاكيفتش.. ظهر الكرسي مغطى بمعطف أكاكيفتش القديم.. بقعة ضوء مسلطة على الكرسي وعلى مساحة صغيرة حوله.

كل شخصية من شخصيات المشهد تلقي جملتها بالقرب من الكرسي وتختفي.. يمكن أن يكون توالي ظهور الشخصيات واختفاؤها بشكل دائري.. كل شخصية تلقي جملتها بطريقة تعبّر عن موقفها وعلاقتها بأكاكيفتش.

موظف 1 : كلنا يعلم أن أكاكيفتش كان معدماً.. فمن أين جاء بثمن المعطف؟

الجارة : كان من عادة أكاكيفتش في السنة الأخيرة أن يوفر في كل شهر أربعة روبلات.

الموظف الشاب : وعلى هذا النحو كان قد تجمع لديه خلال سنة واحدة 48 روبلاً.

موظف 2 : وهكذا فقد كان معه أكثر من نصف المبلغ حينما توجه إلى الخياط بتروفيتش.

موظف 1 : **(بتشكيك)** ولكن كيف استطاع تأمين المبلغ المتبقي؟

الموظف الشاب : لقد اضطر أكاكيفتش إلى تخفيض نفقاته اليومية.

الجارة : فامتنع عن تناول وجبة العشاء ولم يعد يشعل الشمعة مساء.

موظف 2 : **(ساخراً)** وأصبح يمشي في الشارع بأقصى ما يمكن من الخفة والحذر كي لا يبلى نعله بسرعة.

الجارة : كما قلل ما أمكن من غسل ملابسه.

الموظف الشاب : في البداية وجد صعوبة في التعود على هذه القيود.

موظف 1 : لكنه ألفها فيما بعد وسارت الأمور على ما يرام.

الجارة : في نهاية الشهر كان أكاكيفتش قد تمكن من توفير عشرة روبلات كاملة.

الموظف الشاب : كان يأمل أن يتوفر معه المبلغ كاملاً قبل نهاية الشهر كي يبتعد عن شبح الدفع بالتقسيط وانتظار ثلاثة أشهر كي يحصل على المعطف.

موظف 2 : وجاء الفرج من حيث لم يكن أكاكيفتش يحتسب.

موظف 1 : فقد قرر المدير **(بفخر)** مديرنا منح أكاكيفتش مكافأة مقدارها أربعون روبلاً.

الجارة : وبذلك أصبح لديه فوق المبلغ المطلوب حوالي عشرين روبلاً إضافياً.

الموظف الشاب : وتمكن أكاكيفتش من تسديد قيمة المعطف دفعة واحدة.

الجارة : وخلال ثلاثين يوماً بالتمام والكمال كان المعطف جاهزاً.

(يدخل الخياط بتروفيتش حاملاً المعطف بزهو وفخر مع موسيقا مناسبة)

بتروفيتش : جوخ من النوع الممتاز.

موظف 1 : **(يتفحص المعطف من الداخل)** بطانة تقتل البرد.

الموظف الشاب : لقد جاء المعطف في وقته المناسب فقد بدأت حدة الصقيع تشتد.

(الخادمة ترفع المعطف القديم من على ظهر الكرسي وتنسحب.. بينما يقوم الموظفون الثلاثة بوضع المعطف الجديد على ظهر الكرسي)

موظف 2 : لا شك أنه صفقة رابحة بالنسبة لأكاكي أكاكيفتش.

موظف 1 : بثمانين روبلاً فقط.

بتروفيتش : لو لم تكن دكاني في شارع فرعي لما قبلت بأقل من مئتي روبل **(ينسحب)**

موظف 1 : مناسبة تاريخية كهذه لا يجوز أن تمر دون احتفال.

الموظف الشاب : والاحتفال سيكون عندي.

المشهد الخامس

إضاءة عامة تكشف عن منزل الموظف الشاب.

الموظف الشاب والموظفان 1 و2 يرقصون ويغنون.

موظف 1 : ألم يتأخر صاحبنا؟

موظف 2 : إن لم يكن يريد أن يأتي فليبعث بالمعطف على الأقل.

(يضحكون.. إظلام.. بقعة ضوء على أكاكيفتش وهو يدخل من باب المسرح الخلفي.. هو الآن يمشي في الشارع في طريقه إلى منزل الموظف الشاب.. الجو شديد البرودة.. أكاكيفتش يرتجف برداً حاملاً معطفه الجديد بيده ويحميه بجسده خوفاً عليه.. يمشي بين الجمهور حتى يصل إلى الخشبة ويصعد عليها.. إضاءة عامة.. الموظفون يستقبلونه بالتهليل)

موظف 1 : أخيراً وصل نجم حفلتنا.

موظف 2 : هل تقصد هذا؟ **(يشير إلى أكاكيفتش)** أم هذا؟ **(يشير إلى المعطف)** **(يضحكون)**

موظف 1 : كلاهما يا عزيزي.. كلاهما.. فبدون أحدهما لا قيمة للآخر.

(يضحكون.. أكاكيفتش يبتسم مسايراً ومرتبكاً.. يتابعون رقصهم وغناءهم وهم يحاولون إشراك أكاكفيتش الذي يبدو جسده ثقيلاً وغير قادر على مجاراتهم.. الموظف الشاب يومئ بيده فتدخل فتاة جميلة تحمل بيدها أكواب المشروب.. الموظفان 1 و2 يهللان ويتهافتان على الكؤوس.. الموظف الشاب يأخذ كأسه.. أكاكيفتش يشير بيده للفتاة أنه لا يريد)

الموظف الشاب : لا يجوز يا أكاكيفتش.. يجب أن تشرب.

أكاكيفتش : صدقني.. أنا غير معتاد.

موظف 1 : هيا يا أكاكيفتش.. الاحتفال كله من أجلك.

أكاكيفتش : **(مرتبكاً)** نعم.. ولكن يا أصدقاء..

موظف 2 : **(يضع كأساً بيد أكاكيفتش عنوة)** هيا يا أكاكيفتش وإلا زعلنا منك.

(أكاكيفتش يرضخ ويبدأ بالشرب.. يتبادل النظرات مع الفتاة الشابة التي تخرج.. الموظفون يلاحظون ذلك ويتغامزون)

موظف 1 : **(بخبث)** يبدو أن مفعول المعطف الجديد قد بدأ يسري.

(أكاكيفتش يشعر بالخجل.. الموظفون يتابعون رقصهم.. أكاكيفتش يراقبهم

ويحاول أن يشاركهم وهو يتجرع كأسه كاملاً.. إظلام تدريجي)

المشهد السادس

بقعة ضوء على خادمة أكاكيفتش العجوز وهي تطوي المعطف برفق.

الجارة : لا يجب أن أتخلص منه بسرعة.. قد يحتاج إليه.

المشهد السابع

عودة إلى الاحتفال.. المحتفلون وقد نال المشروب منهم ما يزالون يرقصون ويغنون.

أكاكيفتش : **(مترنحاً)** أنا مضطر إلى الذهاب الآن.. لقد تأخر الوقت كثيراً.. وداعاً **(يخرج.. المحتفلون لا يسمعونه ولا يشعرون به لحظة خروجه.. يتابعون رقصهم وغناءهم.. إظلام)**

المشهد الثامن

شارع مقفر.. يدخل أكاكيفتش مترنحاً حاملاً معطفه.. يغني واحدة من أغاني الاحتفال.

أكاكيفتش : **(تأثير السكر قوي جداً عليه)** يبدو أن المسافة إلى البيت قد طالت **(يجلس على الأرض ويسند ظهره إلى الحائط)** لم أعد أقوى على المسير.. لا بأس من أن أرتاح قليلاً ثم أتابع **(أكاكيفتش يغط بالنوم).**

صوت الموظفين 1 و2 وهما يغنيان.. يدخلان المكان وهما في حالة سكر.

موظف 1 : لقد كانت حفلة رائعة.

موظف 2 : يا إلهي.. لم أضحك في حياتي كما ضحكتُ اليوم.

موظف 1 : **(ينتبه إلى وجود أكاكيفتش)** انظر.. أليس هذا صاحبنا؟

موظف 2 : دعني أر **(يتقدم من أكاكيفتش)** هو بعينه.

موظف 1 : **(يحاول إيقاظ أكاكيفتش)** أكاكيفتش.

موظف 2 : **(يمنعه)** ماذا تفعل؟

موظف 1 : يجب أن أوقظه حتى لا يتجمد من البرد.

موظف 2 : انتظر قليلاً.. ربما بإمكاننا أن نلعب معه لعبة مسلية.

موظف 1 : لعبة! أية لعبة؟

موظف 2 : دعنا نأخذ منه معطفه ونحتفظ به يوماً واحداً فقط لنرى ماذا بإمكانه أن يفعل.

موظف 1 : **(معجباً بالفكرة)** يا لها من فكرة.. لا بد أنه سيجن.

موظف 2 : هيا بنا.

(يهمان بخلع معطفه.. أكاكيفتش يبدأ بالتحرك شاعراً بالخطر لكنه بسبب تأثير الشرب لا يصحو مباشرة.. يسرع الموظفان بالمهمة بحذر شديد حتى ينجزاها.. أكاكيفتش يبدأ ببعض المقاومة.. يهربان.. أكاكيفتش وقد أيقن أنه فقد معطفه.. يبدأ بالصراخ).

أكاكيفتش : يا ناس.. يا عالم.. لقد سُرقت.

(يذهب نحو اليسار ثم نحو اليمين دون أن يعرف ماذا بإمكانه أن يفعل أو إلى أين يذهب)

أكاكيفتش : يا ناس.. لقد سُرقت.

(بقعة ضوء على الحارس وهو نائم على كرسيه في طرف المسرح. أكاكيفتش يتوجه إليه بسرعة)

أكاكيفتش : **(بلهفة)** أيها الحارس.. أنجدني.. لقد سُرقت.

الحارس : **(يتمطى)** ومن الذي يجرؤ على ذلك وأنا موجود؟

أكاكيفتش : **(بجرأة غير معتادة منه)** موجود ولكنك نائم تاركاً اللصوص يسرحون ويمرحون.

الحارس : هذا ليس من شأنك.

أكاكيفتش : **(محتجاً)** سُرقت وليس من شأني.

الحارس : **(باستخفاف)** وما الذي سرق منك؟

أكاكيفتش : معطفي.. معطفي الجوخ.. لقد سرقوه مني.

الحارس : **(متفاجئاً)** معطف؟.. كل هذه الضجة من أجل معطف؟.. غيرك تسرق منه عشرات آلاف الروبلات ولا يفعل ما تفعله أنت.

أكاكيفتش : من تسرق منه عشرات آلاف الروبلات ولا يفعل ما أفعله أنا لا بد وأنه يمتلك مئات الآلاف غيرها.

الحارس : كل هذا الكلام لا يجدي.. ليس أمامك إلا أن تنتظر صباح الغد وتذهب لتقدم شكوى رسمية إلى السيد المفتش.. والآن دعني في حالي.. أريد أن أكمل نوبة حراستي في هدوء **(يعود إلى مكانه تمهيداً لاستغراقه في النوم.. يخرج أكاكيفتش جاراً أذيال الخيبة)**

المشهد التاسع

المفتش.. أكاكيفتش لابساً معطفه القديم.

يجلس أكاكيفتش على كرسي في منتصف المكان.. المفتش يدور حول أكاكيفتش وهو يطرح أسئلته.

المفتش : معطفك؟ هل تقول سرق منك معطفك؟

أكاكيفتش : نعم يا سيدي.. لقد سرق مني بالأمس.. إنه من الجوخ يا سيدي.

المفتش : وأين كنت قد وضعته حينما سرق؟

أكاكيفتش : لقد كنت أرتديه يا سيدي.

المفتش : **(مستغرباً)** ترتديه؟

أكاكيفتش : نعم يا سيدي.. فلقد كنت ساهراً عند أصدقائي نحتفل.. ثم خرجت.. وأثناء عودتي إلى منزلي سرق مني.

المفتش : **(يحاول أن يظهر بمظهر المحقق الذكي)** وما هو سبب الاحتفال؟ ومن هم أصدقاؤك هؤلاء؟

اكاكيفتش : لقد كنا نحتفل جميعنا بالمعطف الجديد الذي سرق مني.. **(بتوسل)** معطفي يا سيدي.. معطفي سرق مني.

المفتش : حسن **(بلهجة اتهامية مباغتة)** والآن قل لي.. من أين أتيت بهذا المعطف؟

أكاكيفتش : **(مرتبكاً.. يكاد يبكي)** كيف من أين يا سيدي؟.. إنه معطفي.. دفعت ثمنه.. هم يعرفون.. جميعهم.. المدير أعطاني مكافأة.. جميعهم يعرفون.. الخياط بتروفيتش يعرف.

المفتش : **(وكأن أكاكيفتش ارتكب إثماً عندما ذكر اسم بتروفيتش)** بتروفيتش؟ تقول الخياط بتروفيتش؟ من هو هذا الخياط بتروفيتش؟ وما هي علاقتك به؟ وما هي الظروف التي.. التي.. **(يحاول أن يبحث عن جملة ما لا على التعيين)** التي جعلته يكون خياطاً؟

أكاكيفتش : **(بتوسل)** يا سيدي.. معطفي.. لقد سرقوه.

(المفتش ينسحب)

أكاكيفتش : **(يوجه كلامه بشكل عام)** سرقوه يا سيدي.. المعطف.. سرقه الأوباش.

المشهد العاشر

المكان: مشغل بتروفيتش.

بتروفيتش في مكانه يعمل.. تقف أمامه زوجته تحمل بيدها مقلاة سمك.. بالقرب منهما يقف شاب مرتبكاً يحمل بيده معطفاً قديماً.

بتروفيتش : **(يتذوق شيئاً من السمك)** ينقصه بعض الملح.. ثم إنه بحاجة إلى المزيد من الطهي. أرى أنه ما زال نيئاً.

(تخرج الزوجة بعصبية.. تكاد ترتطم بالشاب.. الشاب يتنحى جانباً)

بتروفيتش : (إلى الشاب) ثلاثون سنة مع هذا المخلوق وحتى الآن لم تعرف كيف أفضل الطعام أن يكون.

(الشاب لا يعرف بماذا يجيب)

بتروفيتش : **(يلقي نظرة سريعة وشاملة على المعطف دون أن يمسه)** ما هذا؟

الشاب : إنه معطف **(يقدمه له)** ربما بإمكانك عمل شيء بشأنه.

بتروفيتش : **(يتفحصه)** لا يمكن عمل شيء.. إنه مهترئ تماماً.. سيتفسخ فور أن تلمسه الإبرة.

الشاب : ولكنه ما زال متيناً.

بتروفيتش : **(ساخراً)** متين؟ ومن أين له المتانة؟ إنه لم يعد يصلح لشيء.

الشاب : وما العمل؟

بتروفيتش : العمل؟ يلزمك معطف جديد يا سيد دون أي عمل.

الشاب : **(مصعوقاً)** معطف جديد؟ أنت تدري يا سيدي.. المعاطف الجديدة.. إنها مكلفة جداً.. وأنا موظف بسيط.. وشريف **(بينما يتحدث الشاب تختفي الإضاءة شيئاً فشيئاً)**

المشهد الحادي عشر

الجنرال.. أكاكيفتش لابساً معطفه القديم.

الجنرال : تقول إن الأمر خطير جداً؟

أكاكيفتش : **(مرتبكاً)** بل أكثر من ذلك يا سيدي الجنرال.. ولو لم يكن كذلك لما تجرأت وطلبت مقابلة سيادتكم شخصياً.

الجنرال : **(مهتماً)** تكلم ولكن باختصار.

أكاكيفتش : باختصار.. الأوباش سرقوا معطفي يا سيدي.

الجنرال : **(ينفجر بضحكة مجلجلة)** معطفك؟ هل جئت لمقابلتي لتقول لي أن الأوباش سرقوا معطفك؟

أكاكيفتش : **(وقد شعر بشيء من الراحة نتيجة الضحكة التي أطلقها الجنرال)** نعم يا سيدي.. لقد تقدمت بشكوى إلى السيد المفتش لكنه لم يهتم بالأمر.. بل كاد أن يضعني في السجن.. فقلت لنفسي لم يبق أمامك أحد تلتجئ إليه سوى السيد الجنرال.. وها أنا جئتكم يا سيدي وكلي أمل بأنكم ستعملون على إعادة معطفي إلي.

الجنرال : **(مبتسماً)** حسناً.. حسناً.. سننظر في الأمر.

أكاكيفتش : أنتم تعلمون سيدي.. الوقت يمر سريعاً.

الجنرال : **(مسايراً)** لا تقلق.. لا تقلق.

أكاكيفتش : إذا ضاع المعطف لن أتمكن من شراء واحد جديد.

الجنرال : **(بدأ صبره ينفذ)** لن يضيع.. لن يضيع.

أكاكيفتش : لو كنت يا سيدي قادراً على شراء غيره لما أزعجتكم

الجنرال : لم تزعجنا.. لم تزعجنا.

أكاكيفتش : إنه معطفي الوحيد يا سيدي.. ولو كنتم مكاني..

الجنرال : **(منفجراً بغضب)** قلت لك لا تقلق.. ألا تفهم؟

أكاكيفتش : **(مصعوقاً وقد تلاشى صوته تقريباً.. مترنحاً من هول الصدمة)** أفهم.. أفهم **(يرمي نفسه خارجاً)**

المشهد الثاني عشر

شارع مقفر.. الدنيا ليل.. البرد شديد.. أكاكيفتش هائم على وجهه.. يجر نفسه جراً.

أكاكيفتش : **(نادماً)** لقد غضب مني.. لقد غضب مني **(يسقط على الأرض)**

المشهد الثالث عشر

منزل أكاكيفتش.

أكاكيفتش طريح الفراش.. الجارة والطبيب.

الطبيب : **(قد انتهى من فحص أكاكيفتش)** التهاب رئوي حاد.. لقد فات الأوان.. المسألة مسألة ساعات ولم يعد ينفع معه شيء **(يتأمل أركان البيت)** فليكن تابوته من خشب البلوط فهو الأكثر رخصاً **(يخرج)**

(الجارة تتناول ببطء مع موسيقا مناسبة معطف أكاكيفتش القديم وتضمه إلى

صدرها بقوة)

الجارة : الأكثر رخصاً.. الأكثر رخصاً.

المشهد الرابع عشر

هلوسات أكاكيفتش.

أكاكيفتش : **(للخياط)** أريد أن تصنع لي معطفاً جديداً.. لقد سرق اللصوص معطفي.

موظف 1 : **(مقهقهاً)** رأيت رأسه وهي تتلقى قشور البطيخ.

موظف 2 : البركة في الجارة العجوز التي ستتولى تنظيف كل شيء.

أكاكيفتش : **(إلى الجارة)** انتبهي.. إنهم يختبئون تحت السرير.

الجارة : **(إلى أكاكيفتش)** لطالما أعدت على مسامعك ضرورة ترقيع هذا المعطف البالي الذي لم يبق منه إلا اسمه.

أكاكيفتش : **(لبتروفيتش)** هذه المعاطف كلها قديمة.. أريد معطفاً جديداً وسأدفع لك ما تريد.

زوجة بتروفيتش : **(إلى زوجها)** هل تريد سمكتين أم ثلاث سمكات؟

بتروفيتش : لقد فني تماماً.. أنت بحاجة لمعطف جديد.

موظف 1 : **(ساخراً)** بدون أحدهما لا قيمة للآخر.

أكاكفيتش : **(للحارس)** أيها الحارس.. لقد سرقوا معطفي.

الحارس : اتركني في حالي.. ألا ترى أنني مشغول بصيد السمك؟

أكاكيفتش : ما زال معي عشرون روبلاً لكنها لا تكفي.

المفتش : **(لأكاكيفتش)** من أين أتيت بهذا المعطف؟ لا بد أنك سرقته.

أكاكيفتش : **(للجنرال)** سيدي الجنرال.. لقد سرق الأوباش معطفي.. أنجدني يا سيدي الجنرال.. ليس لي سواك.

الجنرال : **(غاضباً)** سأعيد إليك معطفك.. ألا تفهم؟

أكاكيفتش : أفهم.. أفهم **(يكررها عدة مرات)**

المشهد الخامس عشر

الموظف الشاب : **(للجمهور)** منذ أن رحل أكاكي أكاكيفتش عن دنيانا أخذت تجري في مدينتنا

أشياء غريبة.. فقد أقسم أحد زملائنا أنه رأى شبح أكاكيفتش في أحد الأزقة الفرعية فلم يصدقه أحد.. ثم أخذ الناس يتحدثون عن شبح لا يظهر إلا في الليل ويطارد كل من يلبس معطفاً جديداً فلم يعد يجرؤ أحد على الخروج من منزله ليلاً.. في البداية لم أصدق الأمر وحسبته شائعة كالشائعات التي تطلق بين الحين والآخر فيصدقها الجميع ثم ينسونها.. لكنني تيقنت من صحة ما يقال حينما رأيت بأم عيني في إحدى الليالي شبح أكاكيفتش يستوقف في منتصف الشارع عربة يستقلها أحد الجنرالات ويحاول أن يخلع عنه معطفه.. وأخذت ظاهرة الشبح تتفاعل أكثر وأكثر وأخذ يظهر في عدة أماكن في وقت واحد وبدأ الناس يتحدثون لا عن شبح واحد بل عن عدد من الأشباح تظهر ليلاً وتطارد لابسي المعاطف الجديدة.. وشيئاً فشيئاً أخذت أعداد الأشباح تتزايد حتى أضحت بالعشرات بل بالمئات.. في الوقت الذي بدأ فيه أصحاب المعاطف الجديدة بمغادرة المدينة فرادى وجماعات حتى خلت منهم تماماً.

النهاية

قدم المسرح القومي بدمشق هذه المسرحية في شهر نيسان من العام 2000 وقام بتجسيد الشخصيات: محمد مصطفى. زينة ظروف. فائق عرقسوسي. محمد الحريري. كميل أبو صعب. عادل الزايد. مالك المحمد.

❑❑❑

يصــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

المصري وأميرة الفرنجة

مسرح.....................................محمد أبو العلا السلاموني

آفاق

قراءات....متابعات....حوارات

□□

قراءات... قراءات... قراءات

العرب
وتأصيل المسرح

كثيرة هي الجهود التي دعت إلى إيجاد مسرح عربي أصيل نابع من الجذور العربية ولكن الباحث الدكتور خالد عبد اللطيف رمضان هو وحده الذي جمع هذه الجهود التأصيلية في كتابه النقدي الهام (العرب وتأصيل المسرح)- رابطة الأدباء في الكويت 2000 حتى ليمكن القول إن هذا الكتاب وكتاب الدكتور علي عقلة عرسان (الظواهر المسرحية عند العرب) يشكلان البحث الأهم الذي يستقطب جهود المسرحيين العرب في سبيل تأصيل المسرح.

وإذا كانت هذه الجهود التأصيلية قد برزت في الستينيات من القرن العشرين فذلك لأن معظم الأقطار العربية قد نالت استقلالها في هذه الفترة، مما دعا إلى نبذ الثقافة المستوردة، وإظهار ما في التراث من قيم وأشكال إيجابية يمكن أن تساير العصر والتطور.

وإذا كانت بذور هذه الجهود قد نمت منذ مرحلة الرواد لدى القباني، والنقاش، وصنّوع، فإنها قد استكملت نضجها في مرحلة المؤسسين لدى: يوسف إدريس، وتوفيق الحكيم، وعلي الراعي، وسعد الله ونوس، وعبد الكريم برشيد، ممن بذلوا جهوداً كبيرة لإيجاد مسرح عربي، له خصوصيته وتميزه وتفرده عن المسرح الغربي، حيث يستند إلى تراث الأمة الغني، وفنونها الشعبية، لإكسابه الهوية القومية، بعد تغريب حوالي مئة عام.

وقد خرجت هذه الدعوة من نطاق الأفراد إلى نطاق الجماعات المسرحية التي تأسست بغية تأصيل المسرح العربي، تنظيراً وتطبيقاً، مثل: جماعة (المسرح الاحتفالي) في المغرب، وجماعة (مسرح الحكواتي) في لبنان، وجماعة مسرح (فوانيس) في الأردن، وجماعة مسرح (السرادق) في مصر. وأصدرت هذه الجماعات بيانات مسرحية توضح رؤيتها للشكل التي ترى فيه المسرح العربي الأصيل.

ويرى الباحث رمضان أن مقالات يوسف إدريس الثلاثة التي نشرها في مجلة (الكاتب) القاهرية عام 1964 هي أول المحاولات التأصيلية لمسرح عربي. وقد أعاد نشرها في كتاب تحت عنوان (نحو مسرح عربي) يستمد أصوله من تراث الأمة وفنونها الشعبية وأشكال الفرجة المعروفة مثل (السامر) الشعبي. وفيها يرى أن المسرح العالمي هو خصم أساء إلينا، وأن خلاصنا هو في نبذه، واعتماد مسرحنا المتمثل في (السامر) الشعبي المتجذر في أريافنا ومدننا.

ثم وضع توفيق الحكيم كتابه (قالبنا المسرحي) عام 1967 دعا فيه أيضاً إلى شكل مسرحي له خصوصيتنا، ويعبر عن هويتنا العربية، ويستمد من التراث العربي والشعبي، ويوظف الأشكال المسرحية العربية المعروفة: الحكواتي، والمقّلد، والمدّاح وكلها موجود في تراثنا الشعبي.

كذلك أسهم علي الراعي في التأصيل في كتابه (الكوميديا المرتجلة) التي يمكن أن تُقدم في أماكن غير معدّة، أو مجّهزة مثل: مسرح الشارع، والمسرح الحي.

ثم جاء سعد الله ونوس فأصدر (بيانات لمسرح عربي جديد) دعا فيه أيضاً إلى إيجاد مسرح عربي له خصوصيته، ويستند

إلى التراث العربي، وإلى أشكال الفرجة الشعبية.

وقد تفرّعت عن هذه الدعوات الفردية دعوات جماعية نهضت في كل قطر عربي، فتبنّتها جماعة مسرحية: فمسرح (الحكواتي) في لبنان يرى أن العمل المسرحي ينبغي أن يكون جماعياً منذ التخطيط لتقديم العرض المسرحي وحتى إخراج العرض للجمهور، مروراً بمواكبة الصياغة النصية. ومسرح (فوانيس) في الأردن أصدر بيانه التأسيسي عام 1984 بالإشتراك مع المسرح الاحتفالي المغربي، دعا فيه إلى البحث عن صيغ جديدة أو إعادة تركيب الصيغ القديمة بعد تدميره، من أجل الوصول إلى صيغ جديدة على شحذ الجمهور وتنشيط خياله. وجماعة (السرادق) في مصر ظهرت أوائل الثمانينات من القرن العشرين، ورفضت التبعية للمسرح الغربي، من أجل إيجاد أشكال مسرحية عربية مستمدة من التراث. والمسرح (الاحتفالي) المغربي نادى منذ منتصف السبعينات، بالاستقلال المسرحي والخروج عن دائرة التبعية الغربية.

وهكذا أحاط الناقد رمضان بالجهود التأصيلية المسرحية في الوطن العربي، تاريخاً وتنظيراً في القسم الأول من كتابه النقدي الهام. أمافي القسم الثاني من كتابه فقد عالج قضايا المسرح العربي السياسية والاجتماعية والثقافية. كما رصد بناء الحدث، والصراع المسرحي، واللغة الدرامية، والشخصية المسرحية، من خلال مسرحيات هي: مأساة الحلاج، وعلي جناح التبريزي وتابعه قفّة، والفرافير، والزنج، وحفلة على الخازوق، والملك هو الملك. فرأى أن مسرحية (حفلة على الخازوق) 1975 لمحفوظ عبد الرحمن تناقش الفساد المستشري، ولا تُعفي الحاكم من مسؤوليته حتى ولو ادّعى علمه بما يحدث، وأن مسرحية (ديوان الزنج) 1983 لعز الدين المدني، و(الملك هو الملك) 1977 لسعد الله ونوس، و(مأساة الحلاج) لصلاح عبد الصبور توظّف كلها التراث العربي، وتجعل شخصياته قناعاً يتحدث الكاتب من خلاله عن معاناة عصره الراهن.

وفي بناء الحدث الدرامي ناقش الباحث الأحداث المسرحية في مسرحية (علي جناح التبريزي وتابعه قفّة) لألفريد فرج المستمدة من التراث (ألف ليلة وليلة) ومن الحداثة (السيد بونتيلا وتابعه ماتي) لبريخت. وعرض (الوهم) الذي استطاع البطل بواسطته أن يغيّر حياته وحياة غيره من الناس. كما عرض مسرحية (حفلة على الخازوق) لمحفوظ عبد الرحمن حيث يبحث فيها مدير السجن عن كبش فداء يتّهمه بمحاولة قتل الوالي ليجد لديه الحظوة. فيقبض على (حسن المراكبي) الذي كان قريباً من قصر الوالي ليقصّ عليه (الحلم) الذي رأى فيه الجراد يلتهم البلاد. فيقبض عليه مدير السجن ويضعه كبش فداء. فتحاول حبيبته (هند) تخليصه من المدير الذي يغويه جمالها فيطمع بها، فتعده في دارها يوم الخميس القادم. ثم تذهب لمقابلة (المحتسب) لتشكو له ظلم مدير السجن، فيطمع بها أيضاً، ويطلب منها موعداً فتعده يوم الخميس، وتذهب لمقابلة (الوزير) لتشكو له ظلم المحتسب، فيطمع بها أيضاً، وتعده في دارها. وتبيّت النية للإيقاع برجال السلطة فتطلب من النجار أن يصنع لها أربعة صناديق خشبية، فيطمع بها النجار، وتعده أيضاً. وفي الموعد المحدد يحضر الوزير فتضعه في الصندوق الأسفل بحجة حضور زوجها الغائب، ثم يحضر المحتسب فتضعه في الصندوق الذي فوقه، وعندما يحضر مدير السجن تضعه في الصندوق الثالث، وتضع النجار في الصندوق الرابع فوقهم جميعاً. وعندما يطبق الصمت على الرجال في الصناديق يصرخ النجّار لكي يتبوّل. ولا يجد بدأ من التبوّل على رجال الحكومة تحته. فينكشف أمرهم، ويعرفون بعضهم بعضاً، فيعاقبهم الوالي على فعلتهم.

وفي الصراع المسرحي يرى الباحث أنه انعكاس للواقع العربي، ومعبّر عن العلاقات بين القوى السياسية والاجتماعية. ويحلل مسرحيات: الفرافير، وعلي جناح التبريزي، والملك هو الملك، ومأساة الحلاج من زاوية هذا العصر المسرحي.

وفي اللغة الدرامية يرى الباحث أن عنصر الحوار هو وسيلة التفاعل وأداة التواصل بين الشخصيات، فيعرض مقتطفات من لغة مسرحية (مأساة الحلاج). ثم يعرض لقضية الحوار بين الفصحى والعامية، و(اللغة الثالثة)...

وفي الشخصيات المسرحية يستمد الباحث أمثلته من المسرحيات الست التي عرضها. ويرى أن بعض الشعراء وعلى رأسهم صلاح عبد الصبور قد نجح في وضع أسس المسرحية الشعرية، وجعل الشعر العربي المعروف بغنائيته، شعراً درامياً قادراً على خلق المواقف الدرامية. كما نجح بعض كتّاب المسرح النثري في الوصول إلى لغة مسرحية غنية بدراميتها، لا تثقلها الخطابية ولا السردية، وفجّر من خلالها المواقف التراجيدية والكوميدية، فأثبت بذلك أن اللغة العربية تملك من الإمكانات ما يؤهلها لأن تكون لغة حوار مسرحي تتسم بالكثافة والعمق والتركيز. وفي مجال الشخصية استطاع المسرحيون العرب خلق البطل التراجيدي العربي، مثلما استطاعوا التعبير عن المتغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي حدثت في الوطن العربي بعد الحرب العالمية الثانية.

وقد وظف المسرحيون العرب الشخصيات التراثية والتاريخية التي طرحت رؤى معاصرة لقضايا تهّم الإنسان العربي وتشكل هاجسه اليومي وسط تحديات كبيرة، واستمدوا من التراث العربي: الرسمي والشعبي شخصيات تعّبر عن الواقع المعاصر. وبذلك استطاع الباحث أن يدعم دعوة المؤصلين بمسرحيات مستمدة من التراث، تؤكد أن (المسرح العربي التأصيلي) يمكن أن يقف على قدميه، شكلاً ومضموناً، بعد أن رضخ للتبعية الغربية أكثر من مائة عام.

محمد عزّام

قراءات... قراءات... قراءات

وقائع

التجربة الذاتية

برحيل مراد السباعي تفقد القصة في سورية أحد أهم مؤسسيها وروادها، وإذا كان المسرح قد استقطب اهتمامه منذ عام 1928، فقد مارس كتابة القصة القصيرة بدأب، ونشر فيها مجموعات قبل أن يبدأ بنشر نصوصه المسرحية، وهكذا عرفه عالم الأدب العربي وليس السوري فحسب قاصاً متميزاً، بدأ بنشر (كاستيجا 1948)، و(الدرس المشؤوم 1949)، و(هذا ما كان 1952)، و(الشرارة الأولى 1962)، التي ظهرت فيها بعض نصوصه المسرحية، وتتالى بعد ذلك نشر المجموعات المشتركة مابين القصة والمسرحية. في قصصه القصيرة عمد إلى تناول الوقائع الاجتماعية الصارخة في ذلك الحين كقضايا ذات أثر كابح في نهوض المجتمع العربي وتخلصه من عقباته، لكنه لم يقف عند حدود الرسم التسجيلي المغرق في حرفيته وسوداويته على طريقة القصص الواقعية لهذه المرحلة من خمسينات القرن الماضي، بل استطاع أن يحيي فيها هذا الشغف الإنساني بالحياة وبذور الأمل والتجدد، ناهلاً في ذلك من معين نفسه وروحه الوثابة المتطلعة إلى ما هو إنساني، خّير معطاء. وعندما نقول إن الوقائع الاجتماعية في قصص مراد السباعي قد اتخذت شكلاً متميزاً عن مثيلاتها في قصص الواقعية في الخمسينات، فإنما نؤكد على أنها قد بدت وثيقة الصلة بتجربته الذاتية وذكرياته الشخصية تحديداً. وقد نلحظ في هذا النهج في الكتابة القصصية جانباً من الاختيار الفني، لكنه بمجمله اختيار يتوجه إلى الموضوع أي الواقعة، أكثر مما يتوجه إلى علاقات هذا الموضوع وجزئياته، بمعنى أن السباعي كان ينتقي من ذكرياته الشخصية وتجاربه تلك الأحداث التي لها رصيد لا بأس به من البؤس والفقر والحرمان، بأنواعه... ويقف بها عند حدود انفعاله الذاتي، وربما لا يمضي إلى أبعد من ذلك فيكشف عن خصوصيات تلك المواضيع خارج نطاق ذاته، فينسق بين جزئياتها، محولاً إياها إلى عمل فني متكامل، له صفة الاستقلال عن الواقع والاندماج به في آن معاً.

ويؤكد مراد السباعي في حديثه عن تجاربه في القصة القصيرة (1)، على قيمة التجربة الذاتية في العمل الفني، بل يشترط أن يكون الكاتب قد خبر وعاش ما يتحدث عنه حتى يستطيع أن يبدع أثراً فنياً صادقاً: "إن التجربة الذاتية الخاصة تعطينا الحقيقة خالية من الشك الذي قد يخامر نفوسنا من صدق الآخرين عندما يتحدثون عن تجاربهم."وهنا يشير السباعي إلى المصدر الذي يعتمده في قصصه، كما يحدد مفهوماً ضيقاً للعلاقة بين الفن والتجربة الذاتية، إذ يبالغ في الاعتقاد بأن التجربة الذاتية صادقة كل

الصدق وحقيقية. فهل يكفي نقل التجارب الذاتية للكاتب مهما كان صدقها الوقائعي حتى تتسم بسمة الفن؟".وفي وقت ترددت فيه كثيراً أطروحات الأدب الواقعي والصورة التي يجب أن يتخذها الواقع في الفن، لقد كان واضحاً منذ ذلك الحين الحدود التي يتاخم بها الواقع الفن، لكن ذلك ربما كان يلزمه فترة أكبر ليصير إلى

النضج والتمثل الفني الحقيقي."إن تجربة خاصة وقعت للكاتب لا تعني أدباً واقعياً، لأن التجارب تزخر بالتناقض والعواطف المتباينة. وتجربة كاتب من الكتاب نقيض تجربة كاتب آخر، فأيهما يكون واقعياً وأيهما لا يكون؟ هذا هو الموضوع. يجب أن نفرق بين الواقع العام والواقع الشخصي. إن في كل مجتمع واقعاً أكبر يستمد وجوده من التطور العام للمجتمع في سياسته واقتصاده وفكره وفنه، وهناك التجربة الشخصية للكاتب، وهي جزء صغير من الواقع، وقد تكون نقيضه."(2)، ولذلك كان على كاتب . أي الكاتب . أن يفهم تجربته الشخصية في ضوء الواقع العام.

إن أكثر قصص مراد السباعي توحي أو تشير مباشرة أثناء السرد القصصي إلى أن كاتبها هو بطل القصة ذاته، أو أنه شارك فيها أو شهد أحداثها... وربما تغدو القصة في بعض الأحيان عرضاً لسيرة المؤلف الذاتية كما في قصص (هروب من المدينة، العودة، إصابة بالملاريا)، وقد ظهر قسم لا بأس به من الأحداث التي رواها السباعي في قصصه في فترة متأخرة، ضمَّنها كتابه (شيء من حياتي)(3)، دونما تغيير يذكر.

في قصصه الذاتية المباشرة لا نعثر على بناء قصصي مقنع، وإنما نجد تاريخاً ذاتياً لتجربة مر بها الكاتب، وآثر أن يكتبها على نحو يقترب فيه من الشكل القصصي، وبما أن الكاتب عرضها كما جرت في الواقع فقد كان من الصعب بناؤها بناءً فنياً مع المحافظة على صدقها كواقعة، كما جاءت مفتقرة إلى الحدث بمعناه القصصي. وهكذا فإن التزام الكاتب برواية شطر من حياته في الطفولة كما في قصة (هروب من المدينة)، مثلاً، قد ضيع عليه فرصة تقديم الأسباب الفنية الموضوعية التي قادته إلى التشرد والهروب من المدرسة طيلة هذه الفترة التي قضاها في دمشق، إنما ورد ذلك على شكل خبر عابر بثه الكاتب في ثنايا العرض:"لقد أمضيت ستة أشهر متتابعة هارباً من المدرسة، أسلك في حياتي سلوكاً شبيهاً بسلوك المتشردين."(4)، وفي منحى آخر قد يضمن الكاتب سرده بعض اللمحات الذاتية والوجدانية فيشيد بعلاقته الحميمة بعامل الحداد الصغير أحمد، وقد انقادا معاً في تشرد مماثل: "ليس في العالم كله لذة يمكنها أن تعادل لذة هذه الصداقة الحلوة البريئة، ومازلت حتى الآن أذكر الألم الشديد الذي اعتصر قلبي حين قال لي ذات يوم إنه جائع، وإنه لم يأكل في أمسه سوى نصف رغيف يابس بلا إدام. أواه لو كان بالإمكان أن يطعم الإنسان قلبه للجائعين لأطعمت هذا الصديق قلبي وأنا غير آسف".(5).

وقد يلامس الكاتب بعض الجوانب الموضوعية واللمحات الفنية في أمثال هذه القصص، لكنه يظل مشدوداً إلى عواطفه الخاصة (الشخصية)، لا يستطيع الإفلات من أسر الانفعال، بل إنه يعيد القارئ في كل فرصة إلى الإحساس ذاته: إن ما يقرأه ليس إلا (قطعة من حياة) الكاتب نفسه، كأن يعبر عن تعلقه الكبير بجدته التي رعته أثناء مرضه وبعد موت أبيه، بقوله: "لو كانت جدتي الآن على قيد الحياة لاستحقت مني أعظم الشكر، أما وأنها ماتت فلا أقل من أن أضع على قبرها غصناً من الآس".(6).

وهذه الظاهرة تثير بحد ذاتها مسألة أخرى تتصل بطبيعة هذه (المذكرات القصصية)، التي رويت من خلال عين الكاتب في مرحلة متأخرة، وقد أصبح عهد الطفولة منطوياً في الزمن البعيد، مما جعلها تحمل جزءاً كبيراً من أفكاره وتصوراته الحاضرة، جاءت على شكل بؤر عاطفية أثيرة ومحببة لشخص الكاتب، وأفقدها ذلك في بعض الأحيان طبيعتها العفوية الحارة المتدفقة.

وقد يحاول السباعي في قصص أخرى، خارج نطاق مذكراته المباشرة، توثيق ما يرويه، فيشير من

خلال عبارات معترضة إلى صلة أحداثه المروية بحياته الشخصية ومشاهداته، هكذا يصف المظاهرة الصاخبة ضد الفرنسيين في قصته (الشرارة الأولى)، ثم مايلبث أن يقول مفاجئاً القارئ بهذه المداخلة: "وأذكر أنه قد راقني أن أجد الساحة مغطاة بآلاف الرؤوس البشرية..".(7)، أو يقول وهو يرى (فتنة)، تهاجم المصفحة الفرنسية بحجر في يدها:"وفجأة صك سمعي صوتها من بعيد... فالتفت نحو مصدر الصوت، فألفيتها في ذلك الموقف الرهيب الذي لا أذكره رغم تقادم الزمن، إلا وأحس كأن شيئاً بارداً ينصب على جسدي...".(8). أو ربما رأينا الكاتب يعلن عن نفسه ووجوده منذ أولى سطور القصة:"أكره ما أكره أن أجلس في المقهى... وما أذكر أنني في كل حياتي استطعت أن أمكث بين ضجيج الناس وقرقرة النراجيل وطقطقة النرد ساعة واحدة..".(9).

هذه الظاهرة في المثول الشخصي للكاتب في ثنايا السرد القصصي تكاد تشمل جميع قصص مجموعته (الشرارة الأولى)، بل إنها تمتد إلى أجمل قصص المجموعة (إنه أبو غازي)، تلك التي تظهر الراوي شخصية قصصية حقيقية تمتلك استقلالها عبر سمات فنية دقيقة، ثم ما تلبث أن تمحي لتظهر بدلاً منها شخصية الكاتب نفسه، ومن خلال إشارة لا تقدم شيئاً يذكر إلى القصة، بل تبدو زائدة لا معنى لها:"... ودخلت البيت فأمضيت نهاري أعمل في الحديقة، ولم يكن لمتعتي في الحياة شيء كالعمل الزراعي، هذا العمل الجميل الذي يمتزج مع طبيعة نفسي المشغوفة بحب الطبيعة. والذي ينسيني في غمرته الهادئة اللذيذة متاعب الحياة وآلامها، ويمنحني من الرضاء والسعادة الشيء الكثير...".(10).

أما قصته القصيرة جداً، السباقة إلى هذا اللون (دجاجة أم سليمان)، فإن الأكثر ما يؤسف فيها اقتحام الكاتب إطارها الشفاف المتماسك، يأسف لرعونته أيام الطفولة، وقد قذف دجاجة أم سليمان بنيافة في يده: "شد ما تؤلمني ذكراها... لو بقيت حية إلى الآن، لو هبت لها سرباً من الدجاج الأبيض، ألف دجاجة إذا شاءت حتى تقر عينها..".(11).

وإنه من بين عشرات القصص التي كتبها مراد السباعي في فترة الخمسينات، قل أن نجد قصة تحافظ على استقلال البطل، أو تتحاشى التدخل الشخصي للكاتب، لكنها بمجملها تظل لصيقة بحياة الكاتب الشخصية، قريبة منه كل القرب. وإلى هذه الظاهرة تحديداً، نقصد بروز العنصر الذاتي (الأوتوبيروغرافي) بأشكاله المتعددة، يرجع كثير من الصدوع التي تعاني منها القصة عند السباعي. والحقيقة إنها ظاهرة عامة رافقت القصة السورية في مراحلها المبكرة، أو يمكن القول إنها علامة من علائم بدايات هذا الفن عموماً.

وتبعاً لذلك فقد ظهرت قصص السباعي من حيث التوجه المذهبي، وثيقة الصلة بالرومانسية وأبعادها المختلفة، بحيث بات من الصعب على الكاتب الانفلات من سطوة نفسه والتجرد من ميوله في أثناء العمل الفني، فمالت بهذه القصص إلى نوع من الحس التأملي الإنساني، فالكاتب ينهل من عواطفه ليتغلغل في مشكلة الوجود، ويعتنق الحب بكل أبعاده:"نعم... إنه لمن المستحيل علي، مهما حاولت التناسي، أن أتجرد من تلك النفحة الحارة التي خالطت روحي ردحاً" من الزمن فتركت فيها أعمق الأثر، وجعلت حياتي كلها كصورة تمثل حالة زمنية جامدة لا تقبل التبدل. لتذهب الأيام في إثر الأيام، لتأكل السنون السنين، ليلتهم الفناء كل شيء... فما دمت أعيش وأفكر وأذكر فسيظل لصديقتي الغالية (ش) مكانها في قلبي..."(12)، في هذه القصة يعود الكاتب من غمار الأيام إلى إحياء حب مضى مدفوعاً بذكرى "اللقاء الأول" في الفندق الذي جمعه بمحبوبته أول مرة. وهاهو يصل البلدة فيجد ما حوله مؤلماً محزناً يجعل الحياة بنظره سخيفة،

إنه يعجب بفعل الزمن وقدرته على تغيير معالم الأشياء، وقد بدا صاحب الفندق عجوزاً مسكيناً خربته السنون، الأمر الذي يدفع إلى التأمل الإنساني:"لقد تهدم، إن شبح الموت يلقي على وجهه المتعفن ظله الأصفر الكئيب... لا أدري... أية قوة جبارة استطاعت أن تسلبه كل الرشاقة الوضاءة في مثل تلك المدة القصيرة من الزمن... يالها من حياة حقارة، خير منها شجرة في غاب تمتد مئات السنين دون غاية".(13)، وتستلبه الذات إلى درجة الذوب العاطفي، فيسقط أفكاره الخاصة على العالم والأشياء من حوله في نزعة تأملية مغرقة في السوداوية والانطواء على هذا النحو:"مررت بمنازل أحبها... إنها ما برحت راسخة القدم أمام معاول الزمن الهدام... ولكن أين ناسها؟ ذهبوا إلى حيث لا عود، ضاعوا في متاهات العدم. أصبحوا للحشرات والدود... تضحكني المثل العليا، الأهداف، الغايات، السعادات المنتظرة... ويضحكني أكثر وأكثر أولئك الذين يسيرون إلى الهاوية وهم يهتفون، في سبيل العظمة والمجد نحيا ونموت... ياللحمقى.... لماذا لا يقولون في سبيل تلك الدورة السرمدية الفارغة التي لا تنطوي على شيء نرهق حياتنا بالواجب..."((14)، وإذ يقف أخيراً أمام قبر محبوبته يدرك أن ليس تحت هذا الكوم من الحجارة سوى بضع عظام نخرات، وحفنة من تراب أسود... وأما الباقي، الباقي المضيء المشتعل المتحرك فأين يكون؟... ويجد البطل/ الكاتب نفسه وقد بات قبراً آخر يحمل أطياف الذكرى البائسة لحب لن يعود: "يالها من أعجوبة قبور تتزاور." وإزاء ذلك لا ينثني بل يستمر في مسيرة العواطف المتوثبة الملتهبة، فيعود في نهاية القصة إلجبل قاسيون حيث الصخرة الملساء، التي شهدت الحب الأول (على طريقة الرومانسيين) فهي أحق بالزيارة وأجدر:"وانطلقت في صعود، يتقدمني موكبي الفخم، طيوف الماضي، بوارق الذكريات، تنهدات الزمن البعيد."(15).

إن الحب عند السباعي يظهر في جميع قصصه معادلاً موضوعياً للحياة،وافتقاده يشكل أزمة نفسية وفنية تظهر على شكل منازع فردية يائسة، منعزلة، بعيدة الصلة بواقع الناس(16). وهذا الطغيان العاطفي ينسحب بدوره على شخصيات الكاتب، فنراه يشملها بتعاطف شديد، يعطيها من أحاسيسه ووجدانه، ويلبسها أفكاره وآراءه، بصورة قد تبدو معها مثيرة للشفقة، تنتهي إلى الطيبة

والتصالح، ويتغلب فيها عنصر الخير، فتتصف تبعاً لذلك بالنمو والتحول، على الرغم من أن أكثر هذه الشخصيات من أصول شعبية بائسة، مقموعة ومقهورة، وقد تكون شريرة وضالة. وهكذا أتت خواتيم قصصه تمجد الأبطال في إطار من التسامي والتصعيد المثالي. فالفتاة المتشردة (فتنة) تقتل برصاص المستعمر الفرنسي مؤدية واجبها كأحسن ما يؤديه بطل قومي، وهي التي ترعرعت في أكناف الرذيلة والعار، والتي أطلق الناس عليها لقب (حسن صبي)، والتي تسكن في حانوت خرب ذي جو كئيب معتم، مشبع برائحة العفن والرطوبة، مليء بالحشرات... كذلك كانت نهاية المحتال الطفيلي الذي دأب على الاحتيال بأسلوب مبتكر محبب، نهاية أثبت فيها حرصه على قواعد الشرف وأنفة النفس، عندما يعود ليرد ما اقترضه من الراوي (الكاتب نفسه)، معلناً أنه استطاع أن يجد طريقه بعد التعثر الطويل، لكنه يأسف لعدم استطاعته استرداد اسمه الحقيقي، فالناس ما زالوا ينادونه: (أقرضني عشر ليرات).

وأبو غازي الرجل البغيض، ذو الوجه الصارم التقاطيع، الوحشي الملامح، واللحية السوداء الخشنة كلحية معزاة، وذو العين الوحيدة التي يحدج بها الناس بنظرات ممتلئة بالحقد والكراهية، فتبدو في التماعها الشرس كقبس من جهنم.. أبو غازي هذا الذي لقي منه الناس أفانين الأذى والبلاء، يواجه دورية فرنسية بمفرده بشجاعة نادرة، بعد أن هُزم المتظاهرون من الساحة العامة.

أما في قصة (بغلة العم عثمان)، فنواجه رجلاً عجوزاً مهدماً يضيق ببغلته الوحيدة في سنة قحط، ويقصر في إطعامها، فلا علف ولا حشائش.. يحاول بيعها لكنه لا يفلح.. ويقرر أخيراً أن يسرحها، فتموت في العراء كالحيوانات الضالة، ويفعل، لكنه يقضي ليلة سقيمة، وسرعان ما يعود في الصباح ليأتي بالبغلة، لاعناً الحياة والظروف والمرض... لكن من خلال نفس رضية عاد إليها الصفاء، ومن خلال احتجاج صامت عبر عنه ببصقة نزقة وكلام غير مفهوم. إن العم عثمان، بعد لحظة ضعف، يعود ليرتد إلى جوهره الإنساني الطيب، تحزنه البغلة بمصيرها البائس، فيقرر أن يتابع معها مسلسل الشقاء حتى الرمق الأخير.

وفي وجه مقابل تقف شخصيات ثابتة ذات بعد واحد، تتسم بالشر المطلق، وهي تفتقر إلى عنصر الإقناع الفني، كوالد صفية في قصة (بنت البستان)، إذ جاء ظلمه قاسياً خالياً من كل رحمة، غير مبرر ولا يقف على أرض من الواقع، إنه ينزل بابنته الوحيدة العقاب عند كل هفوة وكلمة، والكاتب يصوره نموذجاً للتسلط الأبوي، وتعنت الجيل القديم وانغلاقه.

هكذا أيضاً تبدو صورة الأب في قصة (القارب)، مثالاً آخر لجمود الرأي وصلف التعامل مع الابن الوحيد (النسناس)، ويصعب على المرء أن يتصور وجود أب يرى ابنه وقد بترت يده بشحنة متفجرات، فيحمله وقد شغلت باله فكرة وحيدة، وهي أن ابنه لم يعد صالحاً لتجذيف القارب.

وبعد، فهل هناك علاقة بين تجربة مراد السباعي القصصية وبين مفهومه الخاص حول كتابة القصة القصيرة؟

القصة عند السباعي "قطعة من حياة" مصورة بشكل مكثف، لا ترتكز على قاعدة، ولا تتقيد بشرط، ولا تحد بأسلوب. أي أنها طليقة من كل ما اصطلح عليه النقاد من أسماء وتصانيف أو مقولات لها علاقة بتوصيف هذا الجنس الأدبي. ففي متاهات القصة كما يرى ثمة متسع غير محدود لكل كاتب، يضمنها ما شاء من عواطفه وأفكاره وميوله، شريطة أن يصاغ ذلك بأسلوب فني جذاب، وأن يظل في حدود الإمكان والجمال(17)، "ومن الممكن أيضاً أن تكون القصة لوحة لرجل، أي رسم شخصية فقط، أو صورة لامرأة، أو حصان أو قطة... وشأنها في ذلك شأن المنظر الطبيعي، ولا أحد ينكر ما للمناظر الطبيعية من تأثير جميل في نفوسنا، إنها لا تخلو من الفائدة وإن كانت لا تحمل وراءها أي فكرة".(18).

والحقيقة إن الشطر الأول من هذا المفهوم الذي قدمه السباعي، يبدو أميناً لتجربته القصصية بصورة عامة، أما الشطر الثاني فيما يخص القصة اللوحة، فقلما يظهر في قصصه(19)، بل ينطبق على أسلوبه ولغته أكثر مما يبدو في موضوعه المختار. فكثيراً ما يقدم في ثنايا قصصه صوراً ولوحات تزيينية، إضافة إلى لقطات جانبية موحية، تحمل قسطاً من الجمال الفني والانسجام، وهذا ما يجعل منه في حقيقة الأمر علماً من أعلام الأسلوب التقليدي في كتابة القصة القصيرة، من حيث اهتمامه بتوفير العناصر الأساسية للقصة من حدث وشخصيات وحبكة وطريقة عرض... والسباعي إذ يجعل القصة في حل من أية قاعدة أو اصطلاح نقدي أو تصنيف، يحاول في أغلب الظن إطلاق أقاصيصه من عنت الامتثال الفني والنقدي، كما يحاول التغطية على مسألة اعتماد التجربة الذاتية وملابساتها. فهو ما يلبث بعد ذلك أن يشير إلى أهم عناصر القصة وأجدرها بالذكر في رأيه: "العقدة، الغموض، السرد والحوار، الموضوع والتوجيه، الشخصية الروائية"(20)، ثم يمضي في شرحها وتقعيدها من خلال النظر إليها كمنطلقات أساسية وثابتة

في عملية كتابة القصة القصيرة.

وتظهر دعائم الأسلوب التقليدي في قصص ا لسباعي من خلال بناء القصة على ركائز ثلاث: المقدمة والعقدة والخاتمة. أما طريقة العرض فهي عموماً السرد والحكاية والحوار. والقصة تتطور غالباً عبر الحادثة وليس عبر الشخصيات، وإن تطور الشخصيات الذي تناولناه قبل قليل لا يأتي وفق تصميم فني داخلي نلحظ من خلاله صراعاً ما، يقود الشخص في وجهة، بل هو في معظمه تطور آلي تقود إليه الأحداث نفسها، وتبعاً لرؤية الكاتب الفكرية.

ويظهر طابع الحكاية عند السباعي في اختيار السرد المباشر (الإخبار)، على حساب التقديم الدرامي للحدث، كما يبدو من خلال انتقاء أبطال قصصه من البيئات الشعبية، من البسطاء والمساكين والمغمورين، كما يظهر ثالثاً بشكل أوضح عبر أسلوب تقديمهم والاحتفاء بهم إلى حد يشابه طابع الأسطورة الجذاب، يذكرنا بقصص الجدات، كهذه البداية مثلاً من قصة (بنت البستان): "كانت في الرابعة عشرة من عمرها، وكنت في مثل هذا السن أو أقل قليلاً... اسمها (صفية) وهي فتاة حنطية اللون، ناحلة الجسم، ذات عيون سود متألقة، ووجه بيضوي الشكل، يزينه أنف دقيق، وفم رائع التكوين."..(21)، أو هذا المقطع من قصة (دجاجة أم سليمان): "مسكينة أم سليمان، لقد ظلت تبحث عن دجاجتها الضائعة وتبكي... حتى ماتت. لم تترك أحداً ما سألته عنها... سألته بدموعها قبل لسانها: أرأيت دجاجتي؟..خرجت ولم تعد... هي بيضاء كالشاش، ذات عرف أحمر طويل كعرف الديك...إنها تعرف البيت جيداً؟ ولا أعرف كيف ضاعت. أتقول أنها ستعود؟"(22). وقد تسيطر على الكاتب نكهة السرد الحكائي، فتغدو القصة بين يديه حكاية شفهية كما تسمعها من الناس تماماً مع ما يتخلل ذلك السرد عادة من تحليل مباشر وتعليق على الأحداث والمواقف.(23).

إن انتماء شخصيات الكاتب إلى البيئة الشعبية جاء ضمن إطارات محلية ولوحات تزيينية بديعة لصيقة الصلة بالفلكلور. فقصة (القارب) تجري "في مرج شاسع الأرجاء، سندسي الخضرة، توشيه الحشائش بالأصفر والأحمر والأبيض، وفي كوخ مصنوع من أغصان الأشجار، تظلله مجموعة كثيفة من الصفصاف"(24) ونحن في المقهى الشعبي نسمع ضجيج الناس وقرقرة النراجيل وطقطقة النرد، وفي المظاهرات الشعبية ضد المحتل الفرنسي، نجد الساحات "مغطاة بآلاف الرؤوس البشرية، رؤوس مشكلة، عمائم وطرابيش وقبعات وشعور مسرحة ومنبوشة، وكوفيات وعقل وطاقيات مختلفة الألوان والأشكال..".(25)

كماحفلت القصص التي قدمها الكاتب عن طفولته وتشرده بعديد من اللقطات الجانبية الدقيقة، استطاع الكاتب تقديمها ناقلاً إلينا انطباعاته وأحاسيسه الطاغية بجمال الأشياء من حوله وألفتها المحببة. هذا إلى جانب عرضه لصور إنشائية معبرة، ففي مدخل حمص تبدو وعيدان أبي صبي الفقيرة العارية منتصبة على طول الطريق كصف من الشحاذين يطلب صدقة.(26)، ونرجيلة الجدة ذات قرقرة عنيفة ورأسها المشتعل يبدو كأنه كوخ من القش تأكله النيران في يوم عاصف(27).

وتبرز الطبيعة في قصص السباعي جزءاً أساسياً من المدى الذي ترسم عبره الأحداث، هذا الفضاء المكاني يغدو جزءاً من بناء القصة ومن رؤية الكاتب معاً. والطبيعة هنا ليست ذلك المكان الحيادي المعزول، بل تحس أنها ذات حياة ، ولها علاقة حميمة بكل مايجري. ففي قصة (القارب) حين يفكر

(النسناس) بتدمير قارب أبيه بالديناميت، بعد أن ضاق بصلفه وقسوته، يقدم الكاتب هذه اللوحة: "كان الوقت قبيل الغروب، وكانت أشعة الشمس الصفراء تكسو رؤوس أشجار الحور والصفصاف المنتشرة على ضفتي النهر بحلة ذهبية رائعة، وكان الهدوء يشمل الطبيعة ويضفي عليها شيئاً من المهابة يوحي بالخشوع، فلا نأمة ولا حركة غير صوت مجدافي القارب يصفعان صفحة الماء برتابة وإيقاع. وثمة سمكات تقفز على سطح النهر، وضفادع تنق، وشحرور يغرد، وسلاحف تقبع على الضفة وتمد أعناقها بجمود كأنما يدهشها هذا العالم. وكان أبو فهد يقف في مقدمة القارب منتصباً كعملاق من عمالقة القرون الأولى، في حين كان النسناس يجدف بإعياء مقوس الظهر، تبدو على وجهه مسحة الكآبة."(28)

في هذا المقطع التعبيري الجميل، نلاحظ أشعة الشمس الصفراء كاصفرار وجه النسناس، وخيبة آماله بخطبة من يحب، كما نرى الهدوء الذي يشمل الطبيعة كالهدوء الذي آلت إليه نفس الابن بعد أن وصل إلى قرار. والمهابة التي يضفيها الكاتب على سيماء الطبيعة، تعادل إحساس النسناس بمهابة أبيه، كما أن خشوعها يعادل خضوع ذلك المسكين.

والعم عثمان حين يفكر بالتخلص من بغلته في لحظة ضعف، يمضي بها إلى منحدر صخري تنهض في قعره شجرة يابسة من البلوط، ذات أغصان عارية كالأذرع المرفوعة إلى السماء في ابتهال وتضرع، وفي هذا الموقع الخشن المليء بهياكل

لحيوانات أهلكها الجوع والعطش يعتزم العم عثمان أن يسرح بغلته. فشجرة البلوط اليابسة في قعر المنحدر، والابتهال والتضرع، أشياء تعادل الحالة النفسية التي اجتاحت العم عثمان، بل هي صور موازية لتلك التي رسمتها القصة موضوعياً.

أما أبو غازي فينهض من مرضه الطويل الذي وجد فيه الناس نوعاً من الإجازة، ابتهلوا إلى الله أن يطيلها، وأن لا ينهيها إلا بما يفرجهم.. ويعود إلى الشارع وهو أشد شراسة مما كان قبل مرضه، ونراه يدشن صحته بقطع شجرة الأكاسيا التي تقع على الرصيف مقابل بيته، ولما سئل لماذا فعلت ذلك؟... أجاب، وهو يلوح بعصاه الغليظة بين إصبعيه: لقد قطعتها لأتخلص من الناس الذين يجلسون تحتها. فهو يقطع الشجرة تعبيراً عن استعداده لقطع علاقاته مع كل الناس.و(بنت البستان)، صفية، تلقي بنفسها في النهر هرباً من قسوة الأب العجوز، فيقدم الكاتب هذه اللوحة: "وفجأة تأتي إلى سمعي صوت خبطة قوية في الماء، أعقبتها صرخة هائلة انطلقت من فم الشيخ، ولما بلغت الشط لم أجد صفية... ولكني وجدت الشيخ يجثو على ركبتيه، ويلطم وجهه بكفيه، ويحدق في عرض النهر المعتم كالمجانين.. نفخت الريح وتناوح الشجر، واضطرب كل شيء في الوجود، ولكن أعماق النهر ظلت في سكونها المخيف وكأن شيئاً لم يحدث".(29)

وللطبيعة بعد جمالي له أثر بارز في نفسية الكاتب، فهي ترتسم لوحات نضرة توشي القصص من خلال نزعة رومانسية حالمة، إن كل شيء في طريق العودة ما بين دمشق وحمص، على عربة في أوائل هذا القرن، يبدو كأجمل ما يكون، "كل ما في الطبيعة رائع ممتع: أدراج الزيتون اللفيفة ذات الظلال العميقة، أمواه الأنهار المتدفقة كذوب الفضة، موسيقى العصفور والصرصور والضفدع. أزهار البقول في أشكالها البديعة، أشجار المشمش المثقلة بالثمر المضيء كالذهب..".(30)، والطفل العائد من رحلة التشرد في دمشق ينظر الآن بفرح إلى حوض الأزهار في صحن الدار بحمص، فيراه بعينيه أخاذاً يضج بالحياة "فلا شيء أجمل من النتش وهو يشق برؤوسه الفتية الطرية التربة الحمراء الرطبة، ويتطاول نحو الضياء والشمس... وليس ما يعدل في لذته أن يتعهد المرء النبات الذي يزرع بيده، وأن يراقب نموه وتطوره،

فوراء كل ورقة وبرعم وزهرة حلم ذهبي يغشي القلب، وأمل براق يحمل ألف لون ولون من ألوان السعادة..".(31)

هذه النظرة الإحيائية الاحتفائية تكاد تكون طقساً نفسياً يقدم بين يدي الطبيعة، ووراء هذه النظرة، يكمن الأساس الذاتي الإنساني المنفتح لتجربة مراد السباعي القصصية.

❐

■ الهوامش والإحالات:

(1) راجع مقدمة مجموعته القصصية (تحت النافذة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 1974 . ص(5 – 6).

(2) محمود أمين العالم، عبد العظيم أنيس . في الثقافة المصرية . دار الفكر الجديد، بيروت 1955، ص 37.

(3) صدر الكتاب بالتعاون مع اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1978.

(4) مجموعة قصص (الشرارة الأولى)، وزارة الثقافة، دمشق 1962، ص62.

(5) المجموعة السابقة، ص 64.

(6) قصة (إصابة الملاريا)، المجموعة، ص 80.

(7) المجموعة، ص 18.

(8) المجموعة، ص(19 – 20).

(9) قصة (أقرضني عشر ليرات)، المجموعة، ص29.

(10). المجموعة، ص (83 – 84).

(11). المجموعة المشتركة التي أصدرتها رابطة الكتاب السوريين (درب إلى القمة)، ص96.

(12). قصة (قبور تتزاور)، من مجموعة (الشرارة الأولى)، ص 48.

(13). المجموعة، ص (48 – 49).

(14). المجموعة، ص 52.

(15). المجموعة، ص53.

(16). انظر قصة (مع الحياة)، من المجموعة السابقة، ص 38.

(17). انظر مقدمة مجموعته (الشرارة الأولى)، ص 7.

(18). انظر مقدمة مجموعته (تحت النافذة)، ص 12.

(19). ثمة قصة وحيدة في مجموعته (الشرارة الأولى) بعنوان (سوء الحظ)، تحاول رصد سلوك شخصي سلبي، يحجم في كل فرصة تتاح له في الحياة عن اتخاذ قرار...

(20). راجع المقدمة في مجموعته (الشرارة الأولى).

(21). المجموعة المشتركة (درب القمة)، ص 122.

(22). المصدر نفسه، ص 120.

(23). انظر قصة (أقرضني عشر ليرات) في مجموعته (الشرارة الأولى).

(24). مجموعة (الشرارة الأولى)، ص 21.

(25). قصة (الشرارة الأولى)، ص 18.

(26). قصة (العودة)، المجموعة، ص 73.

(27). قصة (إصابة بالملاريا)، المجموعة، ص 76.

(28). قصة (القارب)، المجموعة، ص25.

(29). المجموعة المشتركة (درب إلى القمة)، ص 129.

(30). مجموعة (الشرارة الأولى)، قصة (العودة)، ص 68.

(31). المصدر السابق، قصة (إصابة بالملاريا)، ص 75.

- محمد عبد الواسع شويحنة -

❒

متابعات... متابعات... متابعات

بانوراما المسرح السوري

اتسم موسم سوريا المسرحي لعام (2000 . 2001) بكثرة العروض، أكثر من خمسين مسرحية، وهذا رقم كبير، كان لدمشق القسم الأكبر منها، فيما كان لحلب خمس مسرحيات، وكان لحماة مسرحية واحدة (أنت لست نحاراً)، عدا أربعة مهرجانات سنوية تقام في كل من حلب وحماة وحمص واللاذقية.

أول المسرحيات وهي مسرحيات تموّل معظمها وزارة الثقافة كانت مسرحية (الفطور الطيبة)، للكاتب اسكندر زيمين أخرجها بسام زرقا، ثم (الغزاة) من تأليف أغون وولف وإخراج هشام كفارنة، وعرض زائر من فرنسا رافقه المخرج (برونوميسات) قدم خمس مسرحيات قصيرة لصموئيل بيكيت في كل من مدينتي دمشق وحلب، ثم مسرحية (عيشة) و(الأمير الكسول) ومسرحية (التحقيق) لجون بريستلي من إخراج زيناتي قدسية، و(ليالي شهرزاد) قدمت على مسرح قومي حلب من تأليف المسرحي عبد

الفتاح قلعه جي وإخراج رضوان سالم، و(يوميات مجنون) لنيكولاي غوغول، إخراج كمال البني، و(أنت لست نحاراً) تأليف عزيز نيسين أخرجها في حماة سمير الحكيم، ومزاد علني، والكونترباص، وعلاء الدين والمصباح السحري، وحذاء الطنبوري، ومسرحية "صدى"، و"حكاية الشتاء" عن نص لوليم شكسبير وإخراج د.رياض عصمت، والرقصة الأخيرة، و"الأقوى"، لأوغست سترندبرغ إخراج مأمون الخطيب، و"نور العيون" إعداد الناقد جوان جان وإخراج الدكتور عجاج سليم، ثم هناك (الديك) من تأليف وإخراج طلال نصر الدين، و"الليلة الثانية"، تأليف جمال أبو حمدان، إخراج فائق عرقسوسي، ومسرحية (بحر الزمن الضائع)، لموفق مسعود، من إخراج سلمان صيموعة، إلى جانب عدد من المسرحيات التجارية في كل من دمشق وحلب، ما يعني أن الموسم المسرحي السوري الذي بلغت عروضه حوالي خمسين مسرحية يدعونا للتساؤل: هل هذا الكم من العروض في موسم واحد هو دليل صحة أم دليل مرض؟

في الاستعراض التالي نحاول أن نحيط بعض المسرحيات ببعض التحليل، ببعض النقد التطبيقي الذي تم نشر بعضه في حينه، في صحف ودوريات محلية وعربية، ونقول إن ما شاهدناه وما قرأناه وما سمعناه يؤكد على أنه دليل على صحة أصابت المشهد الثقافي المسرحي السوري . دليل قوة بدأت منذ عام 1995، وما زالت تشتد بعد كبوة طالت منذ توقف مهرجان دمشق المسرحي (السنوي) وبتقديري أن هذا الرقم الكبير هو رقم صغير، فسوريا من البلدان العربية التي تخترع المسرح في أسواقها، في مقاهيها، في سهراتها، ليس لأن أبا خليل القباني هو أول رائد مسرحي عربي قضَّ مضاجع السلطان العثماني في مسرحياته التي كتبها ومثلها، بل لأن مواطنها مسرحي بطبعه، فإذا لم تحك له فهو يحكي لك، لأنه لن ينام حتى يسمع حكاية.

__ملاحظة 1__ : لابد من القول إن المسرح السوري ولأول مرة في تاريخه الحديث، استطاع أن يغري القطاع الخاص القطاع الذي حركه الحس والشعور الوطني ليدخل في منافسة شريفة مع مسرح القطاع العام. فتشكل في دمشق تجمعان: (سامة الفني) الذي قدم عرض /الرجل المتفجر/ واستضاف عرض /المجنون/ للتونسي توفيق الجبالي الذي قوبل بهجوم شديد وعنيف من الكتاب والنقاد، رغم أنه مسرح له خصوصيته، وله حضوره المتميز في أوروبا كمسرح تجريبي عمره أكثر من عشرين سنة. أما التجمع الثاني فكان تجمع (آداد) الذي شكّله فريق من المسرحيين السوريين على رأسهم الممثل عابد فهد والكاتب القاص والمسرحي نجم الدين سمان، وقدم مسرحية (من حجر أتيت) تأليف محمود عبد الكريم، وهي إشارة تنبئ عن أن هذا التجمع صاحب مشروع ثقافي وطني قومي، فالمسرحية تتضامن مع أهلنا في الأراضي الفلسطينية المحتلة. مسرحية تقدس (الحجر)، واليد التي تحمل الحجر، واليد التي ترمي الصهاينة بالحجر. المسرحية اشترك في تمثيلها: زهير عبد الكريم وتيسير إدريس وزهير رمضان وخديجة غانم وآخرون، الموسيقا لمحمد هباش، وسينوغرافيا عبد الإله فرهود وإخراج عابد فهد. كما قدمت الفرقة مسرحية ارتجالية (أبيض وأسود)، ساهم في تمثيلها باسل الخطيب، ديما قندلفت تمثيلاً، والكاتب نجم الدين سمان دراماتورجياً، وسامر المصري تمثيلاً وإخراجاً. أبيض وأسود، مغامرة . تجربة مسرحية جديدة ليس لأنها مرتجلة، لكن لأنها أشفقت علينا، ففي حين كانت منذ الجولة الأولى قادرة على أن تأتي علينا بالضربة القاضية عفت عنا، واكتفت بشد آذاننا على أن لا نعيدها. فكيف نصعد إلى الحلبة ونتحدى خصماً ونحن لا نجيد الملاكمة!..

__تعقيب__: هذه واحدة تسجل للقطاع الخاص الذي وظّف أمواله في خدمة المسرح . خدمة الثقافة الوطنية. لماذا لا يغامر أصحاب رؤوس الأموال المحلية والعربية باستثمار أموالهم في مشاريع ثقافية تنمي الحس والوجدان الوطني والقومي، وترفد حياتنا بأفكار تغني وتثري المشهد الثقافي العربي؟

__ملاحظة 2__: مسرح الطفل كان فقيراً، فالمسرح القومي لم يحتفل بالأطفال سوى في عملين، واحد في دمشق وواحد في حلب، أما المسرح فقدم أكثر من ثلاثة عروض. من المسؤول؟...

مسرح الطفل

1 . علاء الدين والمصباح السحري:

التأليف: سمير عبد الباقي.

الإخراج: جوزيف ناشف.

العمل يحرر الإنسان من العبودية. المسرحية التي قدمها "قومي حلب"، دعوة إلى دفع الطفل للعمل وليس للاتكال على فانوس، على ساحر، مارد، سرعان ما يطلب من علاء الدين أن يدبّر له عملاً فالمارد يريد أن يتأنسن، يريد أن يشتغل.

2 . الأمير الكسول:

التأليف: د.محمد قارصلي.

الإخراج: عدنان سلوم.

مسرحية تسعى إلى ترويض أمير صغير على العمل بعد أن ماتت أمه الملكة، الأمير يقضي وقته نائماً، يحب النوم. من سيحكم؟...

3 . حذاء الطنبوري:

التأليف: عيسى أيوب.

الإخراج: سمير الشمعة.

يبدأ الممثل محمد خاوندي (أبو مسمار) العرض بأغنية: أنا أبو مسمار وشغلي ع البيكار، أحذيتي مشهورة، وخيوطها لا يقطعها المنشار). المسرحية تحضّ الطفل على الصبر وإتقان المهنة سواء كانت مهنة حذاء (قندرجي) أو أية مهنة أخرى. لا أعرف لماذا الإصرار على تعليم الأطفال مهنة يدوية كصناعة (القنادر) فيما أطفال العالم يتعلمون غزو الفضاء؟!!!!!...

4 . مملكة النمل والمطرب غندور:

ألحان وكلمات: بشار برازي.

غناء: رودي برازي، شهد برمدا، أيمن زكور.

إخراج: زكي كورديللو.

بين صرصور كسول، ونملة نشيطة تقدس العمل، يقوم صراع (سلمي) بين الطرفين، ينتهي بتصالحهما. المسرحية (اسكتش) غنائي أخرجه زكي كورديللو بذكاء شديد، إذا استخدم الدمى وخيال الظل لتقريب فكرة الصراع بين الصرصور والنملة. العمل قدمه تجمع (آداد) للإبداع المسرحي.

مسرحية عيشة:

التأليف: حكيم مرزوقي.

الإخراج: رولا فتال.

افتتح في حمص مهرجانها الثالث عشر بمسرحية "عيشة" من تأليف التونسي حكيم مرزوقي، وتمثيل لمها الصالح، وإخراج لرولا فتال.

النص

كما سمعناه . وليس كما رأيناه!!.. قصة طويلة لامرأة عانس لم يتزوجها أحد من الذين تقدموا لها، لأسباب كما تشرحها في خطابها لنا . سطوة أبيها . السلطة البطريركية العربية، هذه السلطة القمعية، السلطة المتزنرة بكم هائل من النواهي، وليس الوصايا . وكلها تبدأ بلا/لا/ هذه التي اجترحت وجدان ومشاعر وضمير الأنثى العربية لأنها (اللا) الزاجرة، وليس الناهية، لا المعنّفة القامعة القاهرة.

"عيشة" تخرج ذكريات نصف قرن هو عمرها، كأنها تخرج لنا ثروة أو كنزاً، لكن من صدرها الذي تحوَّل إلى صندوق خشبي، كان أثمن قطعة في بيت أي امرأة تتزوج، لأن الصندوق هذا أساس الفكرة التي تشكلها المرأة عن الرجل، فهو خزانة تهتم بإكسسوارات الواقع، بل بمثله العليا، وكل شاردة أو حركة مهما كان شكلها أو مضمونها، فإن مرجلها وثلاجتها معاً ستكون في هذا الصندوق. حكيم مرزوقي حتى لو عنى ما عنيته، أو حتى لو تجاوز تفسيري لهذا الصندوق فكان رمزاً شرقياً على طريقة هيجل . لأن الفن الشرقي في نظر هيجل رمزي . هو فن رمزي. أو كان إيسنياً، أو بيكيتياً، أو بريختياً. فإن النص . نص عيشة . وهو /مونودراما/ لم يستطع أن يعبر أبداً عن درجات الشعور بالمرارة والتعاسة والقمع النفسي الذي تعرضت له المرأة الشرقية، لأن النص كان خالياً من (الدراما)، من الحركة الدرامية، هذا على الأقل فيما شاهدناه وسمعناه. أعود وأؤكد هو قصة قصيرة، استطاعت الممثلة مها الصالح ببراعتها وحنكتها وحسها المسرحي أن تقنعنا ببعض ما سعى حكيم مرزوقي أن يقوله لنا رغم تعدد الأصوات في نصه.

في الفن التشكيلي عندما نقول هذه عمارة . هذا نحت . فنحن نعني ما نقول.../ نعني أن المادة المحسوسة وهي هنا (الدراما) في المسرحية، تكون غالبة على الفكرة وهذا ما فقده النص، فقدته عمارته المسرحية، حكيم مرزوقي استعمل مفرقعات لفظية مغمسة بالجنس (كتابو) ليشد الانتباه إلى نصه، هذا كل مافي الأمر.

التمثيل

كأن مها الصالح . هذه الجوهرة المسرحية السورية . تُكره جسدها وليس تقهره، ليقوم بدوره، دور اللعب على خشبة المسرح مؤكدة أن التمثيل هو سعي لفك قيود الجسد، لكن في الحد الذي يخلي الموت ممكناً والحب ممكناً وليس تخّيلاً . بل كواقع نحسه وهو ما حرمنا من المتعة، الاستمتاع بفرضية السحر، نقل السحر . سحر الفن من داخل النفس . الذات، إلى الخارج . إلى الأطراف، أطراف الجسد، فكانت تتحرك كما لو أنها تقاد إلى المقصلة، إلى المذبح قرباناً، فبدا جسدها مترهلاً فاقداً الكثير من لياقته، والكثير من رشاقته (!!)، صحيح أنها اعتبرت أن دورها وحتى عمرها الذي هي فيه يتطلب ذلك "لكن مها الصالح تدرك وهي التي أتعامل معها (كحجرة كريمة) أن برنارد شو الكاتب المسرحي والفيلسوف الإيرلندي الساخر عندما احتفل بعيد ميلاده الثمانين، احتد وغضب وسخر من (تشرشل) رئيس وزراء بريطانيا لأنه اعتبر أن عمر شو ثمانين سنة، ورد عليه مزمجراً: أنا عمري عشرين سنة ولكنه يتكرر للمرة الرابعة.

التمثيل ليس ترفاً روحياً عند ممثلة كمها الصالح، بل هو فيض روحي، وهذا على الأقل ما عرفناه عنها. مها وهي التي تتحرك على المسرح ذكرتني بعبارة "يسكين" الشهيرة: تستطيع الفتاة أن تغني حبها الضائع، لكن البخيل لا يستطيع أن يغني نقوده الضائعة. "عيشة" نص قصصي عادي ليس فيه من الإبداع سوى أن بطلته مها الصالح جسّدته حركةً على خشبة المسرح.

الديكور

صحيح أنه اقتصر على صندوق خشبي وساعة جدارية، لكنه استطاع بحركة الممثلة مها الصالح فوق الصندوق وتحته ومن حوله، وتأرجحها على حبل الساعة؛ أن يشعرنا بمدى قوته . قوة الديكور، وتأثيره كونه تحوّل من مساعد على تفسير النص، إلى جزء من النص، من لعبة الممثلة وهو ما أعطى . المسرحية . بعداً أخلاقياً، فكأنه الكهف الذي يأوي إليه الإنسان البدائي عندما تهاجمه الوحوش لقد تحوّل الديكور هنا إلى قيمة حسية، إلى معرفة شعورية عاطفية.

الإضاءة

ماهر هريش من حيث أن النص كان فقيراً إلى الدراما . من الدراما، لأنه ليس أكثر من قصة تعبيرية فيها الكثير من الوصف الإنشائي، استطاع الإضاءة أن يعطي، أن يحقق نصف المعادلة في تحويل النص إلى بعض مسرحية. الإضاءة كان لها فضل في خلق الفعل الدرامي البصري الذي افتقدته المسرحية.

الدمى

فادية عطفة حاولت أن تكون، أن تعطي للدمى قيمة دلالية. هي بالتأكيد لم تقم بفعل خارق، لكنها أرادت أن تؤكد أن بالإمكان أن تكون للدمى قيمة معرفية مفزعة. "عيشة"، كانت تفزعها الدمى، وفادية عطفة كانت مبصرة رغم عمى الدمى أنها

تعطي للدمى قيمة تشكيلية.

الإخراج

أؤكد أن الإخراج معركة مفترضة لحرب قادمة، والحرب لا تعادل فيها، فريق خاسر وفريق رابح. رولا فتال اختارت التعادل وطلبت هدنة/ .لولا استعانتها بممثلة (حجرة كريمة) كمها الصالح لكانت من الفريق الخاسر، لم أر (لمعات) إخراجية كما عند فواز الساجر السوري، وكما عند روجيه عساف اللبناني، وجواد الأسدي العراقي، والمنصف السويسي التونسي، الإخراج إبداع، ربّما حوّمت رولا فتال حوله، لكنها لم تفتقده ولها شرف التجريب.

خمس مسرحيات /عرض زائر

التأليف: صموئيل بيكت.

الإخراج: برونوميسات

من زمان، زمان .لم نر عرضاً مسرحياً لصموئيل بيكيت سواء بإخراج عربي، أو محلي، خصوصاً وأن هذا المسرحي الذي يوم كتب "في انتظار غودو" تركناه وحده ينتظره، فيما أدرناله ظهورنا ورحنا نركض .نعدو خلف بريخت.

على مدى أكثر من تسعين دقيقة، قدم المخرج الفرنسي (برونوميسات) خمسة مسرحيات قصيرة لصموئيل بيكيت بقراءة إخراجية ربما تكون الأكثر فهماً لبيكيت من بيكيت نفسه، ولسبب أن برونوميسات استطاع أن يحبس أنفاسنا برسم حركة بصرية بطيئة (كابوسية)، باستخدامه الإضاءة التي برع في توظيفها لخدمة فكر وفلسفة بيكيت ومواقفه العدمية من الحياة، كأننا جمهور فرنسي نحضر عرضاً في فرنسا، المسرحيات كانت على التوالي 1 . مصيبة. 2 . ماذا أين 3 . ما 4 . مرتجل من اوهايو 5 .كيف القول. وبدون أية فواصل للراحة.

مصيبة . ماذا أين

مسرح بيكيت كما هو متفق عليه، مسرح يعبث بالصور فيمزقها، ويعبث بمياه البحار والأنهار فيجففها، ويعبث بالريح فيوقفها، ويعبث ويعبث . إلا في الزمن، فهذا وحده الذي لا يتجرأ بيكيت على العبث به، لأنه الموضوع، المحور الذي يبني عليه أفكاره، فلسفته. فهو في النصوص التي شاهدناها على مسرح الجمعية الخيرية الأرمنية بحلب كان يجمع الزمن، يلملم أوراقه المتساقطة ويجمعها في كيس، لا ليبددها، ولا ليعبث بها، بل ليمنحها لمحتاج، لأن الإنسان عنده زمن، وكل فعل هو زمن.

في مسرحية "مصيبة" نحن أمام مصيبة دفع الزمن، الحياة الزمن في تمثال، والكشف عن قيم الجمال فيه، في الزمن. الممثلون منتشرون على خشبة المسرح ينتظرون مصيبة تمر، مصيبة يقبضون عليها قبل أن تقبض عليهم، أو تقبض عليهم قبل أن يقبضوا عليها، أو يقبضان على بعضهما قبل أن تقبض المصيبة عليهما.

أما في "ماذا أين؟"، فإن الربيع يذهب، والصيف يجيء، والفصول تتعاقب ولا يعترف أي (واحد) من الخمّسة رغم الضغط الشديد عليه وبشكل جيد، رغم أنه بكى وصرخ وتألم لكن لم يعترف، ولمّا لم يعترف، على شيء أو على لا شيء، لأنه لا شيء هناك يعترف عليه، أو يستحق أن يعترف له، نلتمس له الرحمة، ومن ثم سنضغط عليكَ أنت حتى تعترف/ ولا تعترف لأنك بكيت وصرختَ وتألمتَ ومرَّ الربيع والصيف والخريف وجاء الشتاء ولم تعترف، لأنه لا شيء هناك عليه تعترف. هكذا العبث .فبيكيت لا يريد أن يمشي على اليمين ويشعّل ضوء اليسار، ولا يريد أن يمشي على اليسار ويشعّل ضوء اليمين، بيكيت في هذه المسرحيات كما في غيرها له فلسفته التي يوضح فيها تشاؤمه من الحاضر وليس من المستقبل . هو لا يخفي آراءه، ولا يطمشها . يطمش عينيها كي لا ترى، أبداً . هو واضح كأنه يقول: لماذا نستحمر بعضنا؟؟

. ما .

في هذه المسرحية يحاول المخرج برونوميسات وبصوتين بشريين، واحد بعيد، وآخر قريب كان مثل الشبح، أن يمس الأمل،

يحرك الشريانات التي توصل الدم إلى القلب، فأنا وأمي، أو أنت وأمك، كلانا بحاجة إلى الآخر، بحاجة إلى الزمن، كل شيء عدم إلا الزمن، فأمك عمرها ثمانون تسعون، وأنت أربعون . كيف مر الزمن، هرب الزمن، انتهى الزمن بالزمن؟؟؟....

مرتجل . كيف القول

نصان . قال المخرج في الحوار الذي أعقب العرض المسرحي أنه قدمهما حرفياً كما كتبهما بيكيت، وهما برأيي كانا أسوأ نصين (إخراجاً) لأنه حولهما إلى مشهد بصري ثابت، كأننا أمام لوحة لروبنز أو لرامبرانت، قوّلها المخرج بعبارات صموئيل بيكيت، بحواره المسرحي الذي يبحث فيه بيكيت عن ضياع الإنسان وعن حزنه، وعن الحجارة التي يجب أن يدق بها رأسه، وبتعبير أكثر دقة، حاول المخرج أن يجسد صورة تنطق، أنطقها بالشعر ولم ينطقها بالحركة...

المسرحيات كانت جديدة، لأننا تعرفنا على جانب جديد من فلسفة صموئيل بيكيت الذي قاطعناه، أو حاربناه طويلاً،خاصة وأنها قدمت إلينا من وجهة نظر فرنسية وليس عربية، لأنه لو قيل لمخرج عربي أو محلي قدَّم مسرحية لبيكيت فسيرفض، وإن قدمها فستتحول إلى خطاب تاريخي مليء بالجعجعة والصراخ وربما بالنحيب والبكاء الذي هو بالأساس (أجواء بيكيت الكابوسية). هنا في هذا العرض استخدم المخرج (برونوميسات) الإضاءة كحل إخراجي لتوصيل هذه الأجواء إلينا دون أن نسمع كلمة تجرح أو تستفز حاسة السمع كلمة تجرح أو تستفز حاسة السمع عندنا، رغم أن المخرج أنسانا الموسيقى التصويرية التي لم يستخدمها سوى لمدة دقيقتين في المسرحية الأخيرة في المشهد الأخير. لقد عوضنا عن الموسيقى بالصورة البصرية، لقد شغل العين أكثر بكثير من الأذن، لقد كان خطاب المخرج وممثليه (جيرار بيليار، كاترين فالون، وجوفري كاري، وجان ميشيل ريفينوف، واليزابت دول، وايريك لاغينيه، والمصري أحمد الخي) خطاباً إخراجياً فيه الكثير من التعقل وليس الجنون في التعاطي مع مشاهديه /معنا/ فكنّا شرقيين معه نحلم، وكان غريباً معنا فكّر، جررناه إلى الحلم، وجرّنا إلى التفكير الذي تجرجرنا فيه من حلم إلى حلم ولكن هذه المرة ونحن مستيقظون.

مسرحية ليالي شهرزاد

التأليف: عبد الفتاح قلعه جي

وحده المسرح من بين الفنون الذي لا يسمح للمصادفة أن تسوّي أحداثه، وبالتالي لا يسمح لها أن تقودنا فنحن نذهب إلى المسرح بملء إرادتنا لكي نكمل بحثنا عن سبب البكاء أو الضحك الذي يدفع بنا إلى الملل من الحياة أو الإقبال عليها. المسرح بحث عن ليتر من الهواء، وعن سنتميترات مربعة من الخبز، وعن كيلو مترات من الأفكار التي تصلنا بالحرية التي لم نحققها . نحققها.

في المسرحية التي كتبها عبد الفتاح قلعه جي بعنوان (اختفاء وسقوط شهريار)، وتحولت إلى "ليالي شهرزاد" على مسرح قومي حلب، هناك فرق كبير بين النص كونه واحداً من أكثر النصوص المسرحية العربية التي استشرفت مستقبل الأمة/ القوم بالاتكاء على الموروث التاريخي، على الماضي بحوادثه، بأفعاله العنيفة، بموسيقاه الصاخبة، كاشفة طغيان "شهريار" هذا الديكتاتور الذي يتغذى بدم ضحاياه . رعاياه . وبين العرض الذي أخرجه رضوان سالم، إلى درجة أن المخرج نسف بإصبعه شخصية شهريار، وكأنه ينسف دمية. وبذلك تخبَّطَ العرض بأفكار شتتت النص فتحول من مسرحية إلى لوحات راقصة لا رابط بينها سوى شعرة واهية قطعها المخرج عندما حوّل "شهرزاد" أيضاً إلى راوية، إلى حاجب، بعد أن كانت أكثر من ملك بما استحوذته من ثقة ومحبة وإعجاب شهريار سواء في الرواية التاريخية، "ألف ليلة وليلة"، أو نص القلعه جي "اختفاء وسقوط شهريار"، والتي بعد أن تمكن من مسك نقطة ضعف شهريار وتقرر قتله تفكر في أنه لو مات فلمن ستكمل روي حكاياتها . البحث عن مستبد جديد.

العرض

لم يبق من النص شيء بعد أن أجهض المخرج أفكاره، وأجهز على الحياة التي فيه سوى أن نشاهد مجموعة من اللوحات الراقصة التي تخللها حوارات كشفت ضعف معظم الممثلين في أنهم لا يجيدون فن الإلقاء، إلقاء كلمة واحدة، كأنهم في سوق أو في حمّام، وكأنه بكثير من الصراخ نضع مسرحاً.

اللعبة المسرحية في دمشق تستهويني كثيراً، وكثيراً ما أحضر معظم عروض دمشق، فأجد فرقاً كبيراً بالمقارنة مع مسرح قومي حلب. قد يقول قائل أن في دمشق معهداً عالياً، وطلاب معهد عال للمسرح، وممثلين محترفين وبعضهم نجوم، وهي عاصمة، وفيها إمكانيات كثيرة وكبيرة متوفرة، ولأن صنع القرار بأيدي مسرحيي دمشق ولن يبخلوا على أنفسهم في تقديم عروض جيدة على مستوى الفكر والفن

...هذا كلام لا خلاف عليه، ولكن كيف نحل المشكلة؟، كيف نرفع من مستوى الفعل المسرحي بحلب، هل نستورد مخرجين وممثلين؟ المشكلة في مسرح قومي حلب هي مشكلة مخرج وممثل وليست مشكلة نص. لذلك جاء العرض غير ما كان متوقعاً من رضوان سالم الذي تصورت أنه سيكون لافتاً لما يحمل من طموحات كبيرة على أنه الفرصة الثمينة له ليخرج للكبار بعد أن أخرج عدداً من المسرحيات للأطفال كانت حسب تعبيره وكما سمعت ناجحة.

الممثلون

1 . هناء استانبولي: زوجة الكاتب . تكرر نفسها كأنها بطغيانها . تبدو طاغية . تريد أن تقدم فناً، هذا دور مسرحي، وإحساسها بالتفوق يجب أن يكون فعلاً مسرحياً لا أن تنقله كمرض تعاني منه إلى المسرح، دورها هو مفتاح العرض بل جسر النص، ثم إن صوتها تحول إلى (نواء) وجسدها بدل أن يتلوى مثلما تتلوى المرأة في مخاضها (ألماً)، صارت (ترجّه) تستفزنا.

2 . ماريا جانجي: شهرزاد . إذا كان المخرج قد همَّش دورها في العرض، فهل يعني أن تلغي إحساسها وتخفي انفعالاتها وتقتل وتصادر ألق وذكاء وقوة شخصية شهرزاد خاصة وأن ماريا لها حضور مسرحي.

3 . عبد الله بيضا وثائر جلجوقة: لعبا أربعة أدوار، كل منهما لعب دورين، عبد الله بيضا مثّل دور الوالي والبستاني إبراهيم، بينما جلجوقة مثّل دور الفضل ودور الوزير جعفر، وبرأيي كانا معاً أكثر الممثلين انفعالاً بأدوارهما وحضوراً على المسرح، عبد الله بيضا انتقل من دور الوالي ومن سطوته ومن غطرسته، إلى دور البستاني المسالم المكافح التقي الذي تنازل عن ورعه، كأساً فكأس أمام إغراء أنيس الجليس، ولا مشكلة فهو سيدبرها مع ربه. كان بيضا وكذلك جلجوقة يتعاملان مع دوريهما برهافة حس، بيضا في تنازله أمام أنيس الجليس، وجلجوقة في تمسكه بالقيم وغضبه لها.

4 . نورهان: أنيس الجليس . تبدو ممثلة موهوبة أكثر من هناء استانبولي، والمسرح يغريها . يغريها بلعبته، بكثرة وعودة، لكن وهي التي استطاعت أن تحرك جسدها، تطوّعه حسب رغباتها وليس رغبات دورها، عليها أن تثقف نفسها، عليها أن تدرك أن أثمن شيء على المسرح هو الإنسان، لأنه هو الذي عبر جسده يعطي للفكرة قيمتها وللحركة جمالها. نورهان يجب أن تدهشنا أكثر.

5 . محمد شيخ علي: شاه زمان . ممثل يسير نحو الاحتراف لكن بخطى بطيئة فهو يلعب دوره بكثير من الحركات الارستقراطية . البهلوانية. نحن لسنا في سيرك.

أما إدريس عطار وسوسن اسماعيل فتقمصا دوريهما ولم ينفعلا به، كذلك أسامة عكام وحسين فارس، بعكس ذلك نجد أن محمد طحاوي، والطفلة راما عطار فكانا أكثر إقناعاً وتأثيراً من بقية الممثلين، كما أني . لا أعرف ما الذي يدفع المخرج رضوان سالم لأن يسند لضلع من أضلاع الهرم المسرحي بحلب (نديم شراباتي) دوراً بهذا الشكل . (المنادي) هل ليهمشه؟..

اللباس

اللباس عليه أن يعطي قيمة تشكيلية، قيمة تعبيرية . سواء في اختيار اللون أو في اختيار الزي المناسب للرحلة التاريخية. هي مسألة صورية بصرية، لا نريده لباساً فخماً فضفاضاً (كيس حنطة)، نريده لباساً يحزم الفرح أو الحزن فوق الجسد، في الجسد، فنفعل وننفعل معه بقيمتين جماليتين، الأولى حسية بصرية، والثانية فكرية.

الديكور

أليس من مهامه توصيف المكان والتبديل على الزمان. ثم أليس تصميمه من أجل أن يتحرك عليه الممثل الذي يعطيه قيمته، الديكور لم يستطع الإيقاع بنا بأجواء النص . العرض.

الإضاءة.

إذا كان الحوار يكشف عن الفكرة، فإن الضوء يكشف عن قوة الجمال في جسد حامل الفكرة . الممثل . كنت أتوقع أن أرى لوحات تشكيلية، كنت أتوقع أن يضحك علي (المضّوي) فيقنعني أن ما أشاهده هو واقع وليس خدعة بصرية ثم تمنيت أن يكون خدعة فيكون الضوء لكشف قيم الجمال والبشاعة في حركة الممثلين، في جسدهم وهو يتلوى منفعلاً بأدائه.

الموسيقا والأغاني

بدل أن تشدّنا توحدنا . فرقتنا. رضوان رجب موسيقار فنان مبدع، هكذا عرفناه، وهو برأيي جزء من ثروتنا الموسيقية في سوريا. لكن لا أجد أي مبرر لهذه الموسيقا التي وضعها لنص مسرحي تاريخي كانت عبارة عن توليفة من النغمات والألحان المحلية دون أن يكلف نفسه عناء التأليف؟!!...

المسرح فرجة ومتعة، وما قدمه عبد الفتاح قلعه جي في نصه كان قوة، كان تجسيداً لجمال القوة، قوة الضعيف، قوة شهرزاد، التي أخذتنا بدهشة المفاجأة وسحر بيانها الواعي مما تركنا متوترين طيلة زمن قراءة النص الذي ضيّعه رضوان سالم، ضيّع متعته ظاناً أنه مخرج استثنائي فيما نحن جمهور عادي. ص12

مسرحية صدى

التأليف والإخراج: عبد المنعم عمايري.

تتميز المرأة العربية في أن دورة الحياة عندها تبدأ لحظة تجد شريكها، لحظة يشتغل قلبها شغلاً إضافياً فتبدأ دقاته، ضرباته بالتزايد، بامتلاك، تملّك كلمة (حبيبي) هذه الكلمة التي تحيطها بهالة شديدة من الجلال والقداسة، بحيث يصير الجسد، الجسد الذي تملكه مهما كان مكتملاً أو ناقصاً، بشعاً أو جميلاً، وبكل مافيه من سلطات ما دية وروحية ملكاً أو يوضع تحت تصرف الرجل . الرجل الحبيب، الرجل الزوج، لكن الصدمة وليس النكسة . أن يهمل الرجل الزوج هذا الجسد والروح التي فيه ويتعامل معها على أنها سلعة، خاصة بعد السنة، السنوات الأولى من الزواج... وتبدأ المشاكل.

في التحليل

"صدى" كمسرحية، تطرح أكثر من مشكلة وبسيطة، تقوم بين أي رجل وامرأة . الرجل الذي يرى المرأة جسداً يقدم له المتعة (اللذة) وينّمي شعوره بالتملك والسلطة التي سرعان ما تنقلب إلى عصا يضرب بها هذا الجسد الأنثوي فيعاقبه بالإهمال، فبينما الزوجة تحس تجاهه بالمودة؛ بل بعاطفة عميقة من الحب والوفاء الذي يقوي روابط الرغبة والمتعة الجسدية، ويدفع بها إلى أقصى حالات الوحدة . التوحد . نرى الرجل يرد عليها بأنانية شديدة فيها الكثير من الجشع والنكران (بأن يجب عليها) فتفقد المرأة (سلافة معمار) توازنها الفيزيولوجي والنفسي؛ فتندفع إلى التدخين الكثير، والشرب، وإثارة المشاكل مطالبة زوجها (غسان مسعود) بأن يحس بها، وبأن يحبها، ولا تستطيع أن تكرهه، ثم تعود وتشك في أنه يحب امرأة غيرها، والتي هي في المسرحية، المرأة، التي يرسمها كفنان تشكيلي في لوحته التي لم يرسمها، لأنها ليست المرأة التي يحبها رغم أنها امرأة حلوة باع لوحتها وشرب وأكل واشترى وراهن بثمنها (وخسر ثمنها)، ثمن اللوحات التي رسمها، والتي لم يرسمها، لأن امرأته (سلافة) لم تتركه ينظف نفسه في أن يكون واقعياً ملتزماً ونظيفاً، بسبب إثارتها للمشاكل (النق) من جراء اشتداد غيرتها وجنونها ورميها لكل الملابس والمتاع الذي اشتراه لها واشترته له، أولها . رغم أن بعض الملابس اشترتها هي، وبعضها اشتراه هو.

هذه التفاصيل الدقيقة العادية التي أثارت أثاراها وتصدّرت حياتهما التي نقص منها الحب والحرية التي تشكل الحياة (حياتهما) التي ازدادت فيها المشاكل التي لم يحس أي منهما في التفاهم على حلّها، أو تأجيلها، رغم أن المرأة الزوجة (سلافة) حاولت أن تؤكد أن المتسع الباقي من الحياة . حياتهما . قد لا يكفي لحل هذه المشاكل مع أنها قدمت له مساعدة بسيطة لحلها، وهي أن يحس بها، أن يحدثها ويضحك معها كما يتحدث مع أصدقائه ويضحك معهم عندما يزورونه، رغم أنها تعرف أنه يخونها، وأن عنده كلاماً يجب أن يقوله (يحكيه) لكنه لا يستطيع أن يحكيه، لأنه ولأنها (مسعود ومعمار) في مسرحية /عرض مسرحي/ لا ينوبان عن الحياة، إلا أنهما قدما جزءاً من تعاسة الحياة بين زوجين: امرأة تشك، تغار، ورجل يفلسف غيرتها بعبثية،

يعبث بحريته وبحريتها (حرية زوجته) فيشرّع . يشرعن ويعقلن . هذا العبث بمشاعر الآخر (الزوجة) التي تمثل الجمال والحق، الجمال الذي يعني الشرعية الذي هو ضد الخطأ وليس القباحة، والحق الذي يحفظ الشرعية، يحفظ الجسد والحركة التي فيه، الحركة التي تشكل قيمته الثقافية، والتي هي الحرية، الحرية في أن يفلت/ إذا لم يستطع أن يقاوم/ من قوة القمع وبطشه الشديد، والذي تحتكر ملكيته السلطة البطريركية سواء المتمثلة في الدولة أو العائلة العربية. لذلك فعندما تقاوم الزوجة (سلافة معمار) زوجها (غسان مسعود) فتغار وتنق وتصرخ وتبكي بغضب وألم، فلأنها تريد أن تقول بأنها ليست فراشة أو عصفوراً يبحث عن طعامه ليحفظ قواه . قوته الفيزيولوجية، بل هي بشر، هي إنسان تريد أن تستمتع بغرائزها ومشاعرها، تريد أن تحقق توازنها بإقامة علاقة سوية مع ندها، مع الزوج.

النص

عبد المنعم عمايري/ مؤلفاً ومخرجاً/ قدم نصاً متواضعاً للغاية لأن ليس فيه من جهد التأليف المسرحي ما يعني أن (العمايري) عبقرية تأليفية، لكننا نستطيع القول أنه استطاع أن يحقق متعة، فرجة مسرحية، لشجار، لعتاب، لتصفية أو مراجعة بعض حساب، لتصحيح خطأ لرجل يُحل لنفسه استباحة جسد ومشاعر زوجته، ويحيلها إلى أثاث في مستودعه العقائدي بينما المرأة سعت، كانت تسعى على طول الزمن المسرحي . وهو زمن حكائي . أن تستعيد، أن تسترد القيمة الثقافية لجسدها وروحها.

التمثيل:

1 . غسان مسعود: لم يكن هذا الدور، دور الزوج، صعباً عليه، على ممثل بمستوى غسان، لأنه دور لم يتطلب أي جهد نفسي، أو فيزيولوجي. ولولا الرقصة التعبيرية التي أداها بانفعال جميل كشفت جانباً مهماً من قدرات هذا الممثل على التعامل مع دوره وبعشق، فيه الكثير من الصوفية . وهنا سر نجاح غسان مسعود . لقلنا أن غسان لم يفعل شيئاً، وأعتقد أن مصممة الرقصة (نورا مراد) نجحت في كشف حالة الغضب والتوتر وجسّدتها في هذه الرقصة بشكل مثير وممتع.

2 . سلافة معمار: كانت سيدة على المسرح، استطاعت أن تطوّع جسدها، أن تلويه، أن تطويه كسجّل مما حقّق متعتين: الأولى بصرية، فكانت تحركه بما يحفظ لجسدها الأنثوي قيمته، فلم تسف في كشف مفاتنه وتسخيرها إلا بما يخدم ويكرّس فكرة الجمال. أما القيمة الثانية؛ فكانت متعة نفسية، إذ استطاعت وبقوة أن تقنعنا بأن مشكلة الزوجة في المسرحية كنص، هي مشكلتها كممثلة . بمعنى أن سلافة معمار اشتغلت دورها بكثير من الفهم والوعي، وبكثير من الصدق. وأظنها ستكون أهم من الكثير من الممثلات اللواتي نقرؤهن قصائد شعر، في حين أنهن لسن أكثر من فواصل ونقاط.

3 . سيسيل بويكس: ربما دورها لم يتطلب منها أن تكشف لنا عن مواهبها، ربما استطاعت أن تجسِّد دور تفاحة آدم . حواء، لكنها لم تكن مقنعة. (سيسيل) قدمت رقصات استعراضية خلت من أية قيمة جمالية، الرقصات كانت تمتهن الجسد الأنثوي، فبالقدر الذي سعت سلافة معمار على أن تقدم (عرياً) كانت سيسيل تقدم (تعرِّياً) وفوقها حركات فيها الكثير من الإثارة، الكثير من الإذلال لقيم الجسد الإنسانية.

الموسيقا

عدا موسيقا (رقصة الزوج) . كانت المقطوعات تسعى لاضطهاد حاسة السمع، وبالتالي اضطهادنا. النص يحمل في داخله موسيقاه، لذا يجب أن تنبع الموسيقا منه وليس (تمشاية) حال.

الديكور والإضاءة

فيما أخفقت الموسيقا، نجح الديكوريست (موسى هزيم) ومصمم الإضاءة (نصر سفر) بالانضمام إلى المسرحية كممثلين إلى جانب غسان وسلافة وسيسيل. الديكور والإضاءة ساعدا كثيراً في تكريس حالة القلق والاضطراب والشك التي عاشها بطلا المسرحية (الزوج والزوجة) لقد كنا أمام مشهد . لوحة تشكيلية . مزجت مابين قيمة الكتلة النحتية لجسد كل من (غسان وسلافة وسيسيل) كحجم، ومابين الفراغ . الفضاء المسرحي، كبعد ثانٍ وأيضاً ثالث. لقد رأينا نحتاً شغل الفراغ، وفراغاً اشتغل بالفكرة التي حركها النحت.

الإخراج

عبد المنعم عمايري وحتى لا أكون قاسياً ومتطرفاً أسأله: لو اختار لدور الزوج ممثلاً غير غسان مسعود، ولدور الزوجة ممثلة غير سلافة معمار هل كان سيستطيع أن يقنعنا بأنه مخرج . ومخرج مهم؟...

حتى لا أصادر ما فعله . كمخرج . لمسرحية (صدى) أقول: عبد المنعم عمايري مخرج متحمس لفكرة أن يكون صاحب مشروع هل يستمر؟.

مسرحية حكاية الشتاء

التأليف: وليم شكسبير.

الإخراج: د.رياض عصمت.

يقال إنه من السحر الذي للربيع خرجت الضحكة وكانت (الكوميديا). ويقال أنه من أسطورة، من حرارة الصيف ولد الحلم، أما (التراجيديا) فيقال بأن فصل الخريف هو الذي اخترعها. إلا الشتاء فهو وحده من بين فصول السنة الذي علَّم الناس كيف يبكّون بعضهم، كيف يتهاجون. رياض عصمت معدّاً ومخرجاً خالف هذه (الميثات) ورأى أن الحكايات الحزينة هي أنسب لليالي الشتاء.

النص . الحكاية:

. هل أنت من صلبي؟.. يسأل ملك صقلية ابنه الصغير (ماميلوس) فيجيبه قائلاً: لا أفهم سؤالك يا أبي. إذا كان الدكتور رياض عصمت سيحقق في موضوع (الأنساب). وفيما إذا كان الواحد منَّا هو من صلب أبيه، أو من صلب أب هو غير أبيه، فإن مسرحية واحدة قد لا تكفي، فملك صقلية ليونتيس (وضاح حلوم) الذي يقرر قتل ضيفه بولكسان (سهيل الجباعي) ملك أبوهيميا بالتآمر مع كاميليو (جهاد الزغبي) لأنه شك في زوجته الملكة هرميون (سلاف فواخرجي) بأنها خائنة مع ضيفه/ ليس وحده من بين الملوك أو من بين عامة الناس الذي يراوده مثل هذا الشك، وتتملكه مثل هذه الغيرة، نصفنا وربما كلنا يساورنا مثل هذا الشك، لكن إذا كان الملوك من حقهم أن يقتلوا نساءهم لأنها خانتهم، وأولادهم لأنهم أبناء زنا، ولا يحاسبهم أو يطالهم قانون . فأبداً ليس من حقّنا أن نفعل مثلهم، فالملك ليونتيس يسحب ولده من زوجته الملكة هرميون ويتهمها بالزنا، وبأنها امرأة غير شريفة، وارتكبت الخيانة العظمى، وسيحاكمها علناً، وليعلم الشعب بذلك، الأمر الذي يدفع باولين (وفاء موصللي) لأن تقول لمليكها: (اللعنة على الاستبداد).

المسرحية كأنها من مشتقات (عطيل) و(روميو وجولييت) أضيف إليها بعض سيناريو بوليسي ثم تمَّ تعديلها بحوار كوميدي اعتمد على المفارقات (البيانية) الفجة خاصة عندما ينزل ملك بوهيميا من على الدراجة ويقول لأحد الخدم: خذ الخيل . يقصد الدراجة . واسقها جيداً، محوِّلاً مسارها . المسرحية . من تراجيديا إلى كوميديا سعت جاهدة إلى رد الاعتبار، إلى غسل جريمة ملك سجن زوجته وتسبّب في موتها وموت ابنها بحمّى، ثم بإلقاء ابنته الوليدة للوحوش. الكوميديا لا تتصالح مع التراجيديا إلا إذا كان الغرض من النص المسرحي الذي شاهدناه هو التهريج. وأعتقد أن العقل لا يكافأ مذنباً، لا يبدل فاجعة تراجيدية ولو كان مقترف فعل القتل فيها الملك، فمن أخذ بالثأر عن طريق العدالة (السماوية أو الأرضية) إلى تسليم، إلى عفو، إلى مسامحة، إلى مصالحة وكأن الحب يغسل الدم . عودة الملك في نهاية المسرحية إلى زوجته هرميون، التي قامت بإخفائها (وفاء موصللي) باولين . العجيب في المسرحية أنها راعت مشاعر الملك رغم فعل العنف والقتل الذي مارسه على زوجته وولديه، وعلى حاشيته و(علينا)، ولم تراعِ مشاعر ملكة تم تحقيرها، ثم استباحة دمها وكرامتها!!!....

الممثلون

1 . سلاف فواخرجي (هرميون): تذكرني بفعلة مايكل أنجلو عندما فرغ من نحت تمثال موسى وطلب إليه أن ينطق، ثم قام، سعى إلى تحطيمه عندما لم يتكلم. سلاف كانت تمثالاً مرمرياً ينطق بالجمال ولا ينطق بالحركة.

2 . محمد خير الجراح: كان راعياً رعى في أحاسيسنا، أيقظها، شدَّنا، شدَّ الرؤية، إليه، اشتغل بحواسه الخمس، وبكل أطراف

وأجزاء جسده، كانت الكلمة المسرحية تهز جسده هو وولده (نور الدين مارديني) ليس لأنه ممثل موهوب، بل لأنه ممثل قدير أحسن الاشتغال بدوره.

3 . وفاء موصلي (باولين): هل شاخت؟... كانت تتحرك على المسرح كالريبوت، أين لياقتها؟ أين المدافعة عن جلال الحق والوفاء لسيدتها الملكة. أين الإحساس الذي يخلي الجسد الأنثوي يغلي، يطق؟...

4 . وضاح حلوم (ليونتيس): يبدو أنَّه مقتنع بأن التمثيل يعتمد على الحوار، وكأن القيامة التي فيها جنة وفيها نار ستمتلئ فقط بالصراخ والعويل والضحك. أين الجسد الذي ينتفض حركةً وحراكاً، ألم يشاهد كيف (تفرفح) الشاة بعد الذبح وتضرب الأرض بقوائمها (من غلاوة) الروح كما تقول أمي. هذا الكلام أخص بنصفه الممثل (سهيل الجباعي) بولكسان، الذي ارتفع قليلاً عن وضاح حلوم فكان أداؤه أكثر إتقاناً وأكثر (عصمتياً) أناقتياً.

5 . جهاد الزغبي (كاميللو): أدى دوره ببراعة فيها بعض الحرفية، بعض المهنية كممثل مسرحي، رغم أن تعابير وجهه لا تشي بذلك أو كذلك صوته. جهاد مثَّل دوره وهو يدرك أن المسرح فيه (فخ . شرك) للجسد، لذا حاول أن يفلت من قبضته.

6 . إياس أبو غزالة (فلوريزل) وحسين صيداوي (كليمان) رغم أن إياس أدى دوره متأثراً (بالعصمتية) إلا أنه وحسين كانا أكثر شجاعةً في الحركة، إدارة دوريهما على المسرح.

7 . سمر كوكش (بردتيا): كأنها كانت رغم حداثة عمرها تطالب بأن يكون دورها، دور امرأة عجوز، لماذا لم تحتفل بهذا الدور، دور عاشقة لشاب سواء كان أميراً أو من عامة الشعب، العشق لم يكن بادٍ عليها، لم نكمشه، نكمشها متلبسة، متلبساً فيها، لقد كانت أسيرة حوار، وأسيرة سيناريو وعلى طول العرض لم تستطع أن تفلت من قيده، لم نشاهد حركة إبداعية منسجمة مع دورها كفتاة عاشقة.

8 . كامي خليل وديما قندلفت: في حين أخفقت سمر كوكش في تلّبس دورها، استطاعتا أن تنقلا لنا إحساسهما سواء أديَّتا دوريهما كشخصية اعتبارية (كامي خليل بدور اميليا، وديما قندلفت بدور الوصيفة)، أو دوريهما الثاني (كراعيتين) التمثيل إذا لم يكن كنبع الماء يتفجر عطاء وقوة ولا يهمه وارده، ليس تمثيلاً.

9 . سامي عصمت (ماميلوس): هذا الطفل كان شجاعاً في وقفته على خشبة المسرح، ليس لأنه ابن المخرج، ولكن لأنه كان يعلم أنه يمثل دور طفل له وزنه، له ثقله، له رأيه، ليس كأمير ولكن كنجم عنده إحساس بأن التمثيل هو واقع يجب أن نعيشه لا أن نخترعه.

أما ليث المفتي وفادي حموي وعمار كلاس، فيدفعونني للقول بأن القوة على المسرح ليس (فلت) الجسد على الخشبة، بل إدارته بعقل يتمتع بحس التفكير وليس بحس تحريك العضلات، محمد خير الجراح ونور الدين ماريديني كانا أكثر ذكاءً في مسك هذه النقطة على المسرح لذلك (أطربانا) أسعدانا، صحيح أننا لم نضحك ملء رئتينا، لكننا صررنا أسناننا (كززناها) أليس كذلك يا ليث؟...

الأزياء والإضاءة.

كان بإمكان (معد الراهب) الاستفادة من صور الأزياء التي رسمها (غويا) وهو يصوّر أعضاء الأسرة المالكة في إسبانيا، أو تلك التي رسمها للرعيان أو الحصادين أو للحبلى. أين التضادات في الألوان، أين الأزياء التي تحيلنا إلى أكثر من أربعماية سنة؟ ثم لماذا لم يستفد (نصر الله سفر) من توزيع النور والظل على مساحة وجوه الممثلين. ألم يتفرج على أعمال (روبنز)، على لوحاته التشكيلية، وكذلك على أعمال (رمبرانت)، إن الظل والنور يجب أن يرافقا الحدث، هما الانفعال . الظل والنور في الفن التشكيلي تقابلهما الإضاءة في المسرح. والإضاءة يجب أن تكشف لنا عن الانفعالات النفسية التي تتبدى آثارها في الوجوه وفي الأيادي. (نصر الله سفر) اجتهد . لكن ليس بالقدر الذي كان مقنعاً.

الديكور.

واضح أن (هنود سعيد) فنان تشكيلي، وفنان متخصص في رسم صورة بصرية تليق بعمل تجريبي ليس لأنه لشكسبير، بل

لأنه لنا كمتفرجين. هنود سعيد كان يعرف أن الديكور بعد ثان والممثل بعد أول، لذلك رغم الاقتصاد وليس (البخل) في تنفيذ الديكور، كان هنود يرسم صورة متحركة ودائرية فيها بعض البذخ المناسب للأحداث.

الرقصات.

لماذا نرقص؟ إما غضباً وإما فرحاً . الرقص ليس هزاً للجسد، بل هو هز الروح للجسد، هو نقد النقد، هو الحرب غير المعلنة، هو الحرب التي وقودها المشاعر الهائجة المتهيجة، هو أحياناً أحياناً صورة كاريكاتيرية، حرب سلمية، وسمِّها حرب باردة. ديما قندلفت كان عليها أن تقرأ النص (حكاية الشتاء) أكثر من مرة لتكون الرقصة، الرقصات فيها تصعيد، تأزيم للحدث، لأن الرقص حدث الحدث، لأن الرقص يا ديما (الدم الذي ينزف من الجرح ولا نلّمه).

رياض عصمت مسرحي متميّز، ومسرحي مبدع، لكن الأناقة الشديدة ونظافة الملبس وحسن المشية (الحركة) لا تكفي لتجميل جسد متسخ، أين نذهب بالروائح . روائح العفن . عفن النفس، عفن الذات؟ شكسبير في كل تراجيدياته يصّر على إطلاق الروائح الكريهة التي في الرأس وفي القلب. إن الانقلاب الذي حدث من التراجيديا إلى الكوميديا وفجأة، ربما يكون قد ألهب حماسنا كجمهور لكنه أنقص، أطفأ نار الهدف الفكري الذي جئنا نشاهده، جئنا نتدفأ بوهجه، بلهبه.

مسرحية الكونتر باص...

المؤلف: باتريك زوسكيند

الإخراج: رولا فتال

مونودراما (الكونترباص) عن نص للألماني (باتريك زوسكيند) صاحب رواية "العطر" المسرحية، تروي هموم عازف آلة الكونترباص، وهي الآلة الموسيقية التي لا يسلط عليها أو على عازفها الضوء في الفرق السيمفونية.

في العرض . العازف الشاب (الممثل مازن عباس) يعاني من تهميشه الذي ينسحب على حياته، يذكّرنا، تذكرنا المسرحية بفيلم (الكومبارس) للمخرج نبيل المالح، إذ هو أيضاً يتناول شخصية ممثل كومبارس يعاني من أزمة تهميشه في المسرح والحياة. المسرحية هذه، هي الثانية التي تخرجها رولا فتال في هذا الموسم المسرحي بعد مسرحية "عيشة" نسأل مخرجتنا: الأفكار على المسرح وخاصة إذا كان النص (مونودراما) ممثل واحد . هل نقرأها أم نمثلها؟....

العرض كان خطاباً، تقريراً، وكونتر باصها هذا، مسرحيتها هذه، بقيت مسرحية هامشية، بقيت كومبارس لأنها لم تكن بمستوى أعمالها السابقة. السبب هو من النص أم من الممثل؟...

مسرحية الرقصة الأخيرة

التأليف: جمال آدم.

الإخراج: ماهر صليبي.

كأنها مشكلة ثقافية، استعادة الجيل . جيل الرواد من المسرحيين الأوائل الذين ما يزالون على قيد الحياة للوقوف على خشبة المسرح من جديد، وكأننا يتامى بدونهم. هذا ما تطرحه المسرحية من خلال (تشبابة) رافي وهبة لسليم صبري (يوسف الهاجري) للعودة إلى المسرح الذي هجره منذ سنوات طويلة. قد يكون في إثارته/ هو دعوته للمشاركة في الحياة التي انسحب منها، لانتشاله من وحدته في الغابة التي ملأها بالتعاسة واليأس والقهر كمسرحي مهزوم، هزمته امرأة، هزمته قسوة الحياة، هزمته أوراق الخريف المتساقطة.

رافي وهبة، رغم أنني شعرت بأنه كان يتحرك كشجرة صبَّار، لكنني في نهاية العرض اقتنعت بأنه من الخبث والدهاء والمكر ما خلَّى دوره أكثر من شجرة صبَّار؛ ثعلب . رافي أبدع، كذلك سليم صبري

هذا الممثل العجوز الشاب الذي استطاع ماهر صليبي أن يعيده إلى المسرح بعدما هجره، وكأن جمال آدم كتب المسرحية له

ولجيله من المسرحيين العرب ليرقصوا رقصة لكن ليست أخيرة.

مسرحية وحش المدينة...

التأليف: عزيز نيسين.

الإخراج: سمير الحكيم.

متى يمكننا أن نضحك، وتكون ضحكتنا نكاية بالبكاء، شماتة بالبكاء؟ ثم هل الضحك هو تعبير عن فرح بانتصار جاء بعد هزيمة، أم هو ضحك من الغباء ومن السذاجة ومن الحماقة؟...

"وحش المدينة"، المسرحية التي أخرجها سمير الحكيم، عن نص لعزيز نسين على مسرح قومي حلب تدفعنا إلى الضحك، ولكن الضحك الذي لا يسفح ماء الحياء من وجوهنا. لأنه الضحك الذي يزيح العفن والصدأ عن الحقيقة.

النص

نوري . ربّ عائلة فقيرة، نكَّل الدهر به شرَّ تنكيل، حتى صار مطيّة لكل راكب، ومديناً لصاحب البيت الذ ي يسكن فيه والذي يطالبه بإخلائه، يظهر وحش في المدينة يروّع الناس فيها. نوري وأمام ضغط جميل عليه بطريقة لا إنسانية، يذهب إلى مخفر الشرطة ليشتكي، فإذا به يقع في قبضة رئيس المخفر على أنه الوحش . وحش المدينة . فيزج به في السجن وينال عقوبته. وعندما يخرج من السجن يجد أن كل من كان يعامله بفظاظة ووحشية بدءاً من زوجته إلى أولاده، إلى جميل صاحب البيت والأزعر ديبو، قد تحوَّلوا إلى شياه، أغنام بين يديه على أنه الذئب. فيستغرب، لكنه يدرك أنها . القوة . فتقوم شركات الإنتاج السينمائية والصحفيون بالاتصال به لشراء قصة حياته، فتفرح زوجته وأولاده إذ سيتغيّر حالهم من الفقر إلى الغنى، وأمام مماطلة ابن نوري (زكي) ببيع القصة بسعر أعلى يُلقى القبض على الوحش الحقيقي، فتتغيّر نظرة المجتمع إلى نوري . وهنا بيت القصيد . فيضطر إلى أن يتلبَّس شخصية الوحش صارخاً: أنا الوحش الحقيقي.

العرض

إن الكثير من المسرحيات والروايات تصوّر لنا أبشع وأحقر الأفعال الخسيسة التي يقوم بها الواحد منّا ضد الآخر، لكنها أعمال خالدة . بقيت خالدة: (أوديب، أنتيغونا، هاملت، الملك لير، الأب غوريو، ... الخ). في مسرحية/وحش المدينة/ رغم بساطة فكرتها . نحن نرى نذالةً، نذالة صاحب البيت الذي يسكنه نوري (عمر حجو)، إن جميل (علي مداراتي) روّع قلب نوري، وقلوب أفراد عائلته، فمن التهديد المباشر والرقص والتدبيك فوق سطح البيت، إلى سكب الماء على الغسيل ورشحه فوقهم، إلى وقوف بعض الزعران على الشباك المقابل لبيت نوري وهم عراة لإحراج زوجته وابنته، ثم إلى تدخّل الأزعر ديبو (خليل حداد) ودخوله بيت نوري وتهديده بأنه إذا لم يترك البيت خلال يومين فيا ويله، ثم بعد ذلك وفجأة يتحول جميل بعد القبض على نوري إلى رجل وادع، مسالم، (مرّوتلي) بعد أن كان وحشاً ضارياً، هو و(ديبو . زلمته)، ثم انقلابه ثانية على نوري بعد أن خرج من السجن وقبضت السلطات على الوحش الحقيقي، فعاد وكشَّر عن أنيابه، وعاود ممارسة نذالته.

سمير الحكيم وليس عزيز نيسين، كأن هوايته كمخرج مسرحي هو كشف الوحش الكرتوني الذي يسكن في أعماقنا، لكن ليته حوّلها إلى (ديستويفسكية)، شخصية (جميل) غنية بالانفعالات النفسية، خاصة وأن بين يديه ممثل قدير هو علي مداراتي، أنا لا أقلل من أهمية ما فعله الحكيم، لقد مسك عنق النذالة في جميل، وثناها ولواها كما يجب، لكن ما يزال فيها أكثر من روح لأن مثل هذه الشخصيات لها سبعة أرواح، وسبعة رؤوس كالتنين، لابدَّ من زهقها ولابد من سحقها. شيء هام آخر فعله هذا السمير بالاشتراك مع نيسين عندما كشف وجهاً من وجوه الزيف الرسمي، رئيس المخفر (غسان مكانسي) وعناصره من رجال الشرطة، هؤلاء الرجال الذي يذّلون الحق، يذلّون الشرعية، يذلون الشعب وهم في خدمته بقوة العصا التي في أيديهم، هذه العصا التي تُخيف ولا تخاف، تَقهر ولا تُقهر رغم قسوة المشهد، المشاهد العنيفة التي سعى سمير الحكيم أن يجسدها على المسرح في التحقيق الصوري الذي يجريه رئيس المخفر مع مواطنه المشبوه وهو يرفعه (الفلقة). سمير في هذا المشهد كان ينتزع منّا ضحكة سوداء،

ضحكة ضارية كوحش حبيس في قفص يريد أن ينفلت، يريد أن يكسر قضبان القفص وينطلق.

الممثلون.

1 . عمر حجو (نوري): وهو يتحرك على المسرح بطيبة وسذاجة شديدتين . هكذا دوره . كان كآلة العود يدمج الأنغام في نغمة واحدة، ثم يحيلها إلى نغمات، فنرى طاقات جسده، كل طاقة تفتح انفعالاً . نغمةً، فتظهر في مكان وتختفي في آخر، إن حركة جسده على المسرح . رغم تقدم العمر به . أشبه بحركة الراقص على الجليد، يندفع حيث يجب أن يندفع، ويتوقف فجأة. حيث هو يقدّر، حيث النغمات، حيث يتمدد الجسد ويتقلّص باعتباره كائناً حيوياً. عمر حجو يعرف مكان جسده من روحه أينما تحرك على المسرح، لذلك فهو لا يضيّعه، دائماً مع جسده، وجسده دائماً معه /نفسياً وفيزيولوجياً/. هذا الإغراق، أو الاستغراق بقيمة الجسد على المسرح عند (حجو) هو أقرب إلى الصوفية منها إلى الترف أو اللهو، هو لا يلهو بجسده.هناك فكرة، هناك فعل درامي، هناك قيمة جمالية، هناك مشاهد جالس في الصالة على كرسي ينتظر لكي يرى صورة الجسد حسب شرطه الدرامي على المسرح. عمر حجو يدرك أن جسده هو أيضاً صورة لجسد الآخر الذي يمثله، أو الذي في صالة المسرح، لذا فهو يقدم الجسد، جسده باحتفالية أشبه بتلك الاحتفالية التي كان يقدم بها الجسد قرباناً للآلهة في المعابد.

2 . علي مداراتي (جميل): كأن جسده بكل ضخامته لا يكفيه لتأدية دوره/ صاحب دور سكن يؤجرها/ وكأن هذا الدور فُصِّلَ عليه خصيصاً. علي مداراتي كان المطلوب منه أن يكون جشعاً، قذراً، دنيئاً، بلا حياء، وحشاً آخر غير وحش المدينة، وحشاً من تلك الوحوش التي تفترس الأخضر والأحمر والأزرق، تفترس كل شيء ولا تشبع، علي مداراتي جسَّد كل هذا على المسرح وبحس وحركة عاليتين، مداراتي كان كلما انفصلت أحاسيسه عن حركته، كلما دفع بجسده من أناقته المصطنعة، إلى بدائية فيها الكثير من التوحش، فتكون النتيجة حركة جديدة، حركة تالية تشق جسده شقاً وتخرج منه عضلات مستنفرة، وتشنجات في الساقين وفي اليدين وفي (الرقبة) ليعطي لدوره الكثير من الصدق. مداراتي يربّي جسده لمثل هذه الأدوار، في نقلته التالية إلى ذاك القبضاي (الشبابلك) عندما دقَّ باب بيت نوري (عمر حجو) ومعه الأزعر ديبو (خليل حداد)، مقدماً خدماته للسيدة سعدية (هدى الركبي) ولولديها بكل طيبة واحترام حتى يخرج نوري من السجن متخلياً عن آجار البيت، كان علي مداراتي يدفع بعضلاته من ذروة التشنج والتقلص إلى أدنى درجات الارتخاء والإحساس بالراحة. هذا التبدل، هذا التغير والذي انطبعت آثاره على جسده يدفعنا للقول بأن علي مداراتي خبير في اكتشاف الأحاسيس في الدور الذي يمثله مثلما هو خبير في طبيعة الدور الذي لم نمثله.

3 . خليل حداد (ديبو): هل هو فك ارتباط مابين ديبو الأزعر، ومابين ديبو المغلوب على أمره؟ بتوتر وعصبية مغموسة برعب داخلي . رعب المهزوم أدى دوره. خليل كان كالحصان الجامح على المسرح في زمن كثرت فيه الضفادع.

4 . هدى الركبي: (سعدية) ما فعله سمير الحكيم بالممثلين سواء عن قصد أو عن دون قصد، هو أنه أجرى امتحاناً تحريرياً لهم وعلى خشبة المسرح، فهدى الركبي من امرأة شريرة، مخاتلة، حاقدة، إلى امرأة مسالمة، وادعة . بل جبانة. لقد نجحت في الانتقال من دور إلى دور، لكنها لم تستطع أن ترينا إذا كان لجسدها دور . أيّ دور . في تجسيد هذه الأفعال. كنا نسمع قولاً . أقوالاً رغم أنها إحدى ياقوتات المسرح السوري.

الملابس

لا أعرف لماذا لا يولي المسرحيون الملابس، أية قيمة، صحيح أن الملابس تقينا من البرد وأيضاً من الحر لكنها في النتيجة تحمل قيمة جمالية وقيمة تعبيرية. تقول أمي وهو مثل شعبي: كُلْ ما شئت والبس ما يحب الناس. نحن لم نشاهد لباساً، اللباس ألوان . أي كتل لونية، وفي المسرح يجب أن نرى نور وظل هذه الكتل اللونية، فلا ارتدى الممثلون اللباس الذي نحب . يحبه الناس . ولا كانت كتلة اللونية تبعث على التمتع بقيم الجمال، أنا سأحكي كلاماً أدلل فيه على القيمة المعرفية التي للباس ولألوانه. إذا أحبت امرأة رجلاً من أول نظرة أو من ثاني نظرة ولا تعرف اسمه، فإنها عندما تدلل عليه فإنها إما تشير إلى طوله أو إلى قصره أو إلى لون بشرته سواء كان أبيض أو أسمر أو أسود، أو إلى لون قميصه أو بنطاله. إذن . اللون هو ما يشدّ الانتباه، خرجت من المسرحية ولا أذكر إلا لونين لبدلتين لن أنساهما ولأكثر من سنتين هما بدلتي الفنان علي مداراتي (جميل) وأعتقد أنهما من

اختياره وربما للمخرج رأي في لونيهما.

الموسيقى

إذا كانت طبيعة الأحداث الدرامية وتتاليها دون توقف أو استراحة، هو الذي شغلنا طيلة العرض المسرحي، فإن جانباً مهماً أهمله سمير الحكيم. لقد أسمعنا صوت الموسيقى الخارجية للنص فيما نسي أن يُسمعنا الموسيقا، صوت الموسيقا الداخلية لطيبة وسذاجة نوري (عمر حجو)، وشراسة سعدية (هدى الركبي)، وجشع جميل (علي مداراتي)، الموسيقا مثلما تثير مشاعرنا فهي تهدئها، أليست الموسيقى بحد ذاتها عندما تُكتب لتعزف إنما هي تعبير عن انفعالاتنا سواء بالفرح أو بالحزن الذي يعترينا إثر حدث أو حادث؟.. لقد مرّت أحداث كثيرة في المسرحية، ومرت موسيقا كثيرة.لقد سمعنا الأحداث ولم نر الموسيقى!!... إن الموسيقى تؤثر بالقلب وبالعقل، بدقة أكثر: الموسيقى هي العلم الوطني للمسرحية، ما أزال إلى الآن أحسد المخرج الدكتور وانيس بندك على موسيقاه التي اختارها لمسرحيته (اثنان فوق أرجوحة)، والتي أدى أدوارها كل من الممثل محمد ناصيف، والممثلة هناء استانبولي منذ أكثر من عام، مايذكرني بمقولة خالدة لشوبان: أريد أن أنفجر بالموسيقى. سمير الحكيم كان عليه "أن يدقق في اختيار الموسيقى".

الديكور والأفيش

لا أعتقد أن وزارة الثقافة السورية . مديرية المسارح . تبخل في الصرف على الديكور، ما شاهدناه هو صدمة عنيفة للبصر، لغرفة لو قيل لفنان تشكيلي غير موهوب أن يرسمها على ستارة المسرح لكان أفضل. عبد القادر عبد اللي ألا يكفيه ديكوره هذا ليكمِّل علينا (بالأفيش). ما هذه الشوارب التي يقف عليها النسر الصوص، لِمَ الاستسهال؟ ثم ما هذه الألوان؟ أين التضادات؟ بالأجنبي أين (الكونتراست)؟ ثم ما هذه الواقعية الفجّة، هذا الرسم الذي يقزز العين؟

"وحش المدينة" رغم أنها مسرحية عادية كنص، إلا أنها استطاعت أن تحلّل وتشرّح بعضاً من طباعنا، طباع البشر، جشعهم، شراستهم، طيبتهم.

ملاحظة 3: المركز الثقافي الفرنسي في دمشق وحلب يساهم في النشاط المحلي كثيراً وطويلاً "أسبوع للشعر" معارض، أمسيات، مسرحيات/ ظاهرة تثير أسئلة، نحن مع عرض مسرحي فرنسي لأننا بحاجة للتعرف على الآخر /مثل مسرحيات بيكيت/ المركز يقدم دعماً لبعض النشاطات المسرحية/ تداعيات . خلق/ نحن مع تبادل المعارف والثقافات!...

مسرحية مزاد علني

التأليف: مارك توين.

الإخراج: د.تامر العربيد.

عندما نقول عن المسرح بأنه أبو الفنون، فإننا نقصد بأنه الأب الذي يجسد العدالة ويحققها، وليس الأم التي تمثل الرحمة وتطلبها لابنها الضال.

في المسرحية التي أخرجها الدكتور تامر العربيد عن نص لمارك توين (الذي أفسد هايد لبرغ) وتحولت إلى (مزاد علني) ينعي الدكتور العربيد الكذب والخداع. عيب على الإنسان أن يكذب ويغش ويخدع، إن الصدق قوة، والنزاهة والترفع عن الصغائر قوة، الحفاظ على الشرف . نبالة ومروءة وفروسية . هو القوة الوحيدة التي يمكن للإنسان أن يتحصَّن بها. الدكتور العربيد يتساءل: ماذا يفعل الإنسان عندما يجد نفسه فجأة أمام ثروة طائلة؟... ويجيب: في دير الحبايب... المدينة الشريفة، المال لا يساوي شيئاً. مدينة تجعل من المال مزحة... إنه رهان حقيقي والعبرة في النصيحة.

قام بالتمثيل: فيلدا سمّور، فاطمة أبو عقل، رغداء الخطيب، طلال نصر الدين، محمد خير الجراح وآخرين... الموسيقا وألحان الأغاني ناصر الشبلي، والديكور والملابس من تصميم زهير العربي.

العرض كما أخرجه الدكتور تامر العربيد كان أشبه بفرحة /جئنا نتفرج/ بل كان دعوة، عزيمة، ليس من العزم، بل دعوة لتناول وجبة طعام دسمة دسمة. العربيد كسر الحواجز النفسية بينه وبين المتفرج، فالبيت بيتك، المسرحية مسرحيتك وأنت أحد

أبطالها، هل عرفت دورك فيها؟!...

مسرحية الأقوى

التأليف: أوغست سترندبرغ

الإخراج: مأمون الخطيب.

تطرح المسرحية أسئلة على الزوجة التي يخونها زوجها مع عشيقة له/ أسئلة محرجة: هل تستطيع المرأة أن تصمد؟ تصبر، تقاوم عواطفها تجاه رجل يمرّغ وجهها، يدوسه، يدوس أنوثتها في الوحل، خاصة أنها على اجتماع دائم مع العشيقة. العشيقة التي لا تتكلم، فيما كان الرجل الزوج يخطط لأن تكون له عشيقة ثالثة. يعني أن الماء تجري من تحتيهما وهما لا تدريان. من الأقوى؟ الزوج. الزوجة العشيقة؟؟؟!

مسرحية تداعيات

التأليف والإخراج: محمد الدروبي.

إذا أردت أن أبكي معك وأنت على المسرح، فما عليك إلا أن تحس بوخزة السكين في جسدك وتصرخ، تندفع. تدفع/ تبكي ولحظتها. فقط لحظتها ستدفعني لأن أشاركك تعاستك، تعاستي وأبكي معك...كذلك في الضحك...

ما فعله "ناصر ورديانـي"، في حلب، وعلى خشبة دار الكتب الوطنية في مسرحية "تداعيات"، التي كتبها وأخرجها محمد الدروبي، هو أننا بكينا معه. صدّقنا أن مصيبته كبيرة، مصيبة رجل أدى أدواراً كبيرة لملوك وساسة وشعراء وصعاليك، فلبس التيجان، وحمل رماحاً وتقلد سيوفاً ودخل حروباً؛ قَتَلَ وَقُتِلَ، وكان يعرف أنه يمثل، وأنها ليست سيوفه ولا رماحه ولا حروبه ولا هزائمه ولا انتصاراته، لكنه كان ينتظر تلك اللحظة التي يقف فيها وحيداً. ولوحده. على المسرح بكل العتاد والإكسسوارات التي ساعدته على تأديه أدواره وقد صارت ركاماً لينفرد بنفسه، ينفرد بنا، ويمثّل دوره، لا دور أولئك الملوك أو اللصوص.

النص

ليس عيباً ولا عاراً أن يبني أي نص درامي مقولاته على نص. من نصوص "زميلة"، لكن أن تكون "زبدة" خلاصة، تلك النصوص هي العمود الفقري للنص الجديد "المستحلب" فهذا ما يخلي النص يتحول إلى ببغاء بدل أن يكون نسراً.

ما فعله الدروبي مؤلفاً ومخرجاً هو أنه حاول أن يكتب توليفة عن ما جرى للملك "لير" و"دون كيشوت"، و"الفيل يا ملك الزمان"، وآخرين إلا عنترة بن شداد العبسي، فلقد أنطقه بما لم ينطقه الأوائل، إذ قرر التخلي عن حب عبلة، وعن ذكر اسمها، وعن استيائه من الانتساب إلى قبيلتها!!!

هل هنا بيت قصيد الدروبي لأن ما فعلناه كعرب في حروبنا على مسرح التاريخ. هذه الحروب الخاسرة الخاسئة كانت لا ترفع الرؤوس؟ إذا كان هذا قصده، فإنه أصاب هدفه والنص قال قولته رغم ترهله الفني كونه ليس أكثر من "مقالة".

مقارنة

عندما تشاهد عرض "تداعيات" هذا، وعرض "الرقصة الأخيرة"، لماهر صليبي إخراجاً وجمال آدم إعداداً، وسليم صبري ورافي وهبة تمثيلاً، وفي موسم مسرحي سوري واحد. فأنت تسأل: هل هناك اتفاق بين الدروبي والصليبي على طرح موضوع واحد (التباكي على الأطلال. أطلال المسرح)، من ممثلين أدّيا أدواراً، ولبسا لباساً ولبوساً لغيرهما، ولم يحن دورهما. لم يتشرف أحد ليكتب لهما. يكتب عنهما كعظيمين، كممثلين أضحكانا وأبكيانا؟

رغم أن الدروبي والصليبي عملا مخرجين لنصيهما، واستقدما أبطالاً كباراً، سليم صبري للرقصة الأخيرة، وناصر ورديانـي لتداعيات، فإنه في حين نجح جمال آدم وماهر الصليبي رغم بساطة فكرة النص من خلال استرجاع يوسف الهاجري لقصة حب عاشها. فإن محمد الدروبي أخفق. ولولا أن ناصر ورديانـي هذا المسرحي، الذي ولدته أمه ليكون "ممثلاً" مسرحياً، وليس كاتباً أو

طبيباً أو محامياً أو مسؤولاً كبيراً، لكنّا نتفنا شعر رأسنا من بلاهة النص.

التمثيل

هذا الرجل . ناصر ورديانـي . فـي وقفتـه علـى خشبة المسرح، تشعر وكأنـه مهما كان شكل ولون واتجاه الدور المسند إليه، يقف على الخشبة وقد جمع في نفسه النبالة، ففي معتقداته كممثل، أنه يجب /أن يكشف، يكشف، يطالع، ينبش الذهب الذي في نفسه، فقام بدور المخرج لدوره . إن الجدل والمحاكاة في حركته الدائمة على المسرح، أعطته بعض الزعامة التي فقدها النص، فتوتره النفسي صاعداً هابطاً، بمبادرات ذاتية، بالمقارنة مع أداء سمير صبري لنفس الدور في "الرقصة الأخيرة" يخلّينا نميّز جيداً بين ممثل شاب طيّع جسده/ لواه وثناه/ فرشه وطواه/ رفعه وخفضه/ وبمهارة وسرعة رغم تقدم العمر به، وبين ممثل (اختيار) حمل ملابس أدواره ووضعها في حقيبة وجلس في مكان من المسرح يستعرضها قطعة قطعة، هذا لدور "لير" وذاك لدور ...... بنيما أوراق شجر الخريف وليس مطر شتاء، تتساقط فوقه مستكيناً مسالماً يدخن سجائره، وكأن الجسد ليس له دور على المسرح مكتفياً بحوار، بالحوار.

ناصر ورديانـي ما يزال جسده مثقفاً، فهو لا يرضى أن يكون فارساً نبيلاً ولا يقوى على امتطاء فرسه، وإذا كان الإخراج المسرحي بمثابة الروح للجسد الذي هو النص، فإن ناصر ورديانـي جمع مابين الروح والجسد، كان مؤلفاً جديداً، ومخرجاً جديداً في تأدية دوره بكثير من الانفعال، وبكثير من الصدق، وهذا أحد بل . السبب الوحيد الذي خلانا نحب "تداعيات".

حكمة

حتى لا يكون نقدنا . رأينا قاسياً، نقول بأن محمد الدروبي مخرجاً ومؤلفاً ورغم لفه ودورانه على طول النص، فإنه ربما أصاب هدفه، وقال قولته عندما أمسك عبد الصمد (ناصر ورديانـي) فـي آخر المسرحية برقبة الملقن الوهمي (أنور) وخنقه لأنه رضي أن يعيش ملقناً دون أن يكون له دور . أي دور . قائلاً له: مت يا أنور مت، وهو في ذروة الغضب من عنترة ودون كيشوت ولير ومن فيل يبث الذعر في قلوب الناس، ولا أحد يجرؤ على طرده، أو قتله، لأنه فيل يا ملك الزمان.

النتيجة

المسرحية لولا أن ناصر ورديانـي قام ببطولتها، وأدى أكثر من عشرة أدوار في دور واحد/ لأنها مونودراما/ لكنا وقعنا في بلبلة فكرية. ناصر ساعدنا كثيراً في تفسير لحظة تاريخية عنيفة، مرّت، مشت فوق أجسادنا بما قدمه من انفعال نفسي عظيم عندما أشعرنا أننا نعيش أقسى اللحظات، لحظات الاغتراب. أليس الاغتراب واحداً من أقسى العذابات التي تعيشها أرواحنا في عالم صار يكتفي بتعنيف النفس بدل تعنيف الجسد؟!!...

مسرحية خلق

التأليف والأخراج: لاوندهاجو.

التمثيل: عزة سواح . لاوندهاجو.

العرض كما شاهدناه، رقصة على إيقاع الموسيقى في محاولة لاكتشاف قيمة الجسد ليس الفيزيولوجية بل السيكيولوجية فيما إذا كان جسد المرأة (الأنثى) والرجل (الذكر)، بإمكانهما أن يتروضا على الطاعة مابين ظلمتي الرحم والقبر

هذا العرض هو الثالث أو الرابع الذي يدعمه المركز الثقافي الفرنسي بعد أن قدم لنا مسرحيات لصموئيل بيكيت في كل من دمشق وحلب، ومسرحية (تداعيات)، العرض كان مثيراً أو جديداً إذ اعتمد على تجسيد فعل درامي بالجسد وهو يرقص، عضلات في الوجه، في العنق، في الصدر، في اليدين، في الساقين . تعبر عن فرحها، عن حزنها، عن غضبها وعن انصياعها للقوة. الذي أستغربه أن هذا العرض لم يُثر أسئلة ولا غضب المسرحيين مثلما أثارهم عرض (المجنون) لتوفيق الجبالي!!...

مسرحية بحر الزمن الضائع

الإعداد : موفق مسعود.

الإخراج: سلمان صيموعة.

الموت . حتى الموت لا يمر على هذه القرية، ألا تشم رائحة الورد، إنها رائحة الموت، إشارة تخصني، هكذا تفسر بترا (إنجي يوسف) معنى رائحة الورد حتى تموت فعلاً وتزف في موكب إلى بحرها، إلى قبرها. بهذا الحس الشاعري أعدَّ موفق مسعود مسرحية "بحر الزمن الضائع".

النص

"بترا" الغجرية تتخلى عن أهلها وخلاّنها وتتبع رجلاً عجوزاً أحبته "جاكوب" بسام لطفي .لكن من المفروض أن تتركه، وفي حال تركته ماذا ستخسر؟... جاكوب العجوز أيضاً ماذا يملك ليخسره أمام بترا؟... "الراهب" إياس أبو غزالة وقد دخل القرية ليقع في إغواء "سارة" لميس عباس وهذا ما يمكن أن تتبرع به: أنا لا أمنح جسدي إلا لمن يشتهيه وأعتقد أنك سعيد الحظ. الراهب يرفض إغراءها فمهمته هي جمع المال لبناء بيت الرب بينما "هربرت" ياسر عبد اللطيف يدخل بالمال، يغري . يغوي القرية، يفرقها، يبعثرها، يشتتها. فالقرية التي كانت تعيش حلماً هادئاً وادعاً، صارت تعيش واقعاً دامياً، الراهب يقدم بعض التنازلات . هو مستعد أن يقوم بعمل . يعمل . من أجل أن يتقاضى مالاً يبني به بيتاً لله، هربرت يطالع أسوده، الراهب يطالع أبيضه، هربرت يطلب من الراهب وبسخرية لاذعة أن يعترف له بذنوبه ليساعده في بناء البيت، إنها لعنة المال/ سارة العاهرة، خمسون رجلاً لا يكفيها دفعة واحدة، تريد المزيد من الرجال والمزيد من المال. جاكوب يخسر بيته في الشطرنج أمام هربرت وكذلك الجنرال المتقاعد دون ماكسيمو، وهربرت بعد أن يفقد ماله يعود ويتسول من أهالي القرية النص مليء بالأفعال، أفعال كثيرة، بعضها متشابك، بعضها متداخل، بعضها يتصارع، بعضها لا علاقة له بالنص. موفق مسعود هل هذه أول تجربة له في الإعداد..؟

الحوار

مايميز النص هو أن الحوار نفخ فيه بعض القوة كي لا يهرهر ويسقط، لولا الحوار الذي خرجت الكوميديا من داخل ألفاظه، وهو حوار طالع الأسود والأبيض /عذراً من نجم الدين سمان/ الذي يختبئ في شرايين القلب الذي في الصدر .لكنّا خرجنا من الصالة دون أن نكمل العرض. موفق مسعود، لقد وفّق في حواره، لقد كان حواراً ذكياً، حواراً مغرياً، حواراً إخبارياً أغرق كثيراً في التشديد على قسوة الحياة وبالإحالة ببراءة الحلم.

العرض

حاول المخرج من خلال الصدام مابين (أبيض) كل من 1. دون ماكسيمو (علي الشهابي)، 2. الراهب (إياس أبو غزالة)، 3. كاتارينو (اسماعيل ديركي). 4 . جاكوب (بسام لطفي). 5. بترا (إنجي يوسف). و(أسود) هربرت (ياسر عبد اللطيف)، الذي كان واضحاً كغريب وافد على القرية التي هي قريتنا، واضحاً كوحش له أنياب قاطعة جاءت لتقطع وتفترس كل ماهو حميمي وإنساني، كل ماهو (أبيض) في داخلهم . داخلنا. أقول: حاول المخرج أن ينتقم من القرية انتقاماً أخلاقياً وليس سياسياً، بالضحك، بالجمل التي صاغها موفق مسعود كما لو أنه رسام كاريكاتير/ المخرج اعتمد كثيراً جداً على شخصية(ياسر عبد اللطيف) ولولا أداءه الذي استخدم فيه جسده بكل أعضائه وأطرافه والمتفرقات التي فيه ليشغل الفضاء المسرحي بحركاته . وليس بحواره رغم حساباته الدقيقة لأهمية الحوار، لكانت المسرحية مجرد مشاهد باردة وباهتة. صحيح أن الضحك، الضحكات التي ولّدتهاحركاته من خلال تهكمه كانتهازي لا ضمير ولا شرف ولا دين ولا أخلاق عنه غير (المال) قد ساعدتنا على كشف عمق وعنف المأساة التي تعيشها القرية . قريتنا . إلا أنها لا تكفي، فالنص . نص المسرحية لم يكن متماسكاً، الخيط الدرامي كان ضعيفاً، كان واهياً، غابرييل ماركيز الذي يجيء بكل غريب ومدهش وثقيل وغليظ في رواياته كان غائباً سوى من "دون ماكسيمو" الجنرال، الضابط المتقاعد الذي كان مقتنعاً أن فظاظاته التي قابلناها ببعض الضحك هي الحقيقة. ربما يقول لنا معدّ المسرحية وحتى مخرجها بأن أسماء هذه الشخصيات هي من روايات ماركيز، وربما يقولان ويقولان . ونحن سنصدقهما بالتأكيد، لكننا نقول لهما بأنها شخصيات

لا لحم ولا دم ولا أحاسيس فيها، ليس لأن الممثلين كانوا دمى. بل لأن الحدث. بالفعل. الدور الذي جسدوه كشاذين أو متزلفين أو "كان حبراً على ورق (حواراً) وليس جسداً على مسرح (حركة) سليمان صيموعة، ربما هو معجب، بل هو كذلك معجب وراض باختراعه الإخراجي هذا، لكن لم يكن مقنعاً، إن الممثلين عدا (كلوتيلدي) حنان شقير، ذهبوا بأجسادهم إلى أقصى مايمكن في تلبس روح الفعل المسرحي،

ولقد طوَّعوا هذه الأجساد في نقل النبض الداخلي فيها والذي حاول أن يشتبك معنا كمتفرجين، أو كطرف خصم. لكنهم لم يصيبوا، لم يفلحوا/ النص كان ضعيفاً والمخرج لم يستطع شحذه بإحساسه/ أين الخصم؟ إن العصافير عندما تسمع صوت طلقة الصياد تطير فجأة كأنها عصفور واحد، لكن أي منها كان ضحية الطلقة؟ يجب أن نعرف، المخرج سلمان صيموعة كان عليه أن يقيم محاكاة. جدلاً. بين العرض وبيننا، لأن النص مهما كان ضعيفاً فالمخرج يشحذه بالقوة، لن أستعرض أسماء المخرجين وأكتفي بذكر اسم الراحل (فواز الساجر) إن مجرد ارتباط اسمه بأي نص يكفي لأن يكون العرض ناجحاً "فواز كان يدرك أن المقاتل الذي يذهب إلى الشهادة في حرب لا يعرف نتيجتها إنما يذهب وتحت لسانه اسم المرأة التي يعشق، وبيده الوردة التي قطفها ليهديها لها. إن أعنف اللحظات وأقساها ليست تلك التي تضغط بها على مسدسك لتخرج منه طلقة تفجر قلباً أو رأساً ويسيل الدم ويسقط الجسد، بل أقساها وأعنفها عندما يفوح العطر من الوردة بعد أن تدوسها، تسحقها ولا تستطيع أن تستعيد الوردة، ولا تشم رائحتها. مخرجنا كان عليه أن يمسك بهذه.. الإضاءة

نصر الله سفر وبسام حميدي، وحدهما من بين فنيّ العمل اللذان قبضا على الأجواء السحرية، فالنور والظل- خاصة في مشهد الغوص، السباحة- كان مؤثراً، كان غرائبياً، فالضوء- الإضاءة هي التي كانت الماء، الماء في سكونه وفي حركته، الإضاءة بألوانها المتعددة من خفوتها إلى اشتعالها، كانت تعبيراً عن الوهج الداخلي لنفسية ممثل كهربوت (ياسر عبد اللطيف) وجاكوب (بسام لطفي) وبتوا (إنجي يوسف) والراهب (إياس أبو غزالة) الذي كان يسعى بجدية وبطهرانية بدت على كامل وجهه أن يجمع مالاً لبناء بيت للرب، إياس أخرج ما في صدره وما في جيبه ووضعه على كفه، وضعه على وجهه- وجهنا.

الديكور

لا شك أن الديكور يساعدنا على فهم العرض، بل عليه أن يقنعنا أنه (مكان) العرض، الفنان إياد البلال سعى في ديكوره البسيط أن يوحي، يؤشر ولا يبالغ، فثمة توازن ما بين الديكور في إشاراته إلى الزمان والمكان، إياد البلال وبأبسط المواد أقامه- الديكور- ليترك لجسد الممثل الدور الأكبر في استغلاله، استغلال الديكور ليكون وسيطاً في أن البحر يمكن أن يجيء إلى المسرح كما جاءت الأصداف.

البروشور

هاشم قاسم ألا يعرف أن (بروشوره) ستكلفنا قراءته شراء مجهر يشتغل على الأشعة ما تحت الحمراء، أو السينية؟!.

الرقصات

عمل مسرحي وفيه أكثر من عشرة فنيين، أكثر من عشرة مخترعين، يعني لمتفرج مثلي بأني سأشاهد حلماً يعيد إليّ بعض ما فقدته في يقظتي، لذلك جاءت الرقصات- على قلتها- في غير محلها، لقد حشيت حشواً، معتز ملاطيلي ربما نجح في تصميم الرقصات لكنها لم تكن جزءاً من النص- العرض.

الموسيقى

لا أعتقد أن خالد خالد ألّفها كما جاء في (البروشور) بل ولّفها، وهي بعد الأزياء التي صممتها عتاب حريب كانت تعبّر عن أن ما نسمعه هو موسيقا من فلكلور كولومبيا. لكن لو أن إدارة مسرح القباني ترحمنا وترفع مكبرات الصوت من آخر الصالة وتوزعها على جدران المسرح أو في سقفه، لأن الموسيقا- صوتها- ليس في هذا العرض بل في كل العروض التي نشاهدها أشبه بعصي تحزمنا بها- تحزم رأسنا عندما يرتفع صوتها، إيقاعها، وخاصة عندما تكون رافعة، مهيجة للحدث- الأحداث، مهيجتنا.

الأزياء

تخيّلوا لوحة الجيوكندرا عارية، الجيوكندا وقد نزعنا عنها لباسها- أي جسد، أيّ عري، أيّ لحم، أيّ روائح ستفوح منه؟ هل ستبقى ابتسامتها هي مركز القوة في وجهها، أم أننا نكون بذلك قد بددنا هذه القوة لأن المستور قد كشف- العورات- عورات الجسد قد بانت؟ عتاب حريب ولو أن أزياء اللباس التي سترت بها أجساد- لحم- ممثليها كانت حريصة على التعبير، على الإشارة بأنها أزياء- جزء من فولكلور (كولومبيا). لكنها، وهذه لها، كانت تصنع مشهداً تشكيلياً مؤثراً، فاللباس كمثال- كان يعطي لسارة (لميس عباس) قيمة جمالية رغم أن دورها فيه الكثير من العهر، فالزي- لباس سارة، كان يستر، يغطي العهر بكتل لونية، قطع اللباس من قميص وتنورة و... أعطت لسارة بعض الاحترام، لكن في حالة لباس كلوتيلد (حنان شقير)- كان اللباس وهذه لعتاب حريب أيضاً رغم ترهل جسد حنان وصراخ اللحم فيه بشكل مفزع، كان الزي يحاول أن يخفي، يجمّل شهوات وعواطف جسدها../ وهذا ما يدفعني للقول بأنه بالقدر الذي حاولت الفنانة التشكيلية عتاب حريب إيهامنا، إيقاعنا في أجواء ماركيز، بقدر ما ابتعد موفق مسعود كمعد للمسرحية عن ذلك، ولولا أنه استخدم أسماء كدون ماكسيمو وكاتارينو وذكر أن نصه عن أعمال لماركيز، لما عرفنا أن هذه المسرحية من أجواء كولومبيا وواقعيتها السحرية.

برأيي أن سلمان صيموعة حاول أن يقترب في إخراجه من التراجيديا الإغريقية، لقد خاض أبطال المسرحية صراعاً كان في عمقه ينزع نحو الفلسفة، لكنه في سطحه قزّم، مسخ، شوّه الأفكار التي طرحها رغم النهاية- وهي الحكمة- بأنه مهما كان شرط الحياة قاسياً وظالماً فلا بدّ من أن نعيش دورنا، نعيش حياتكم، حياتنا.

مسرحية الديك

التأليف والإخراج: طلال نصر الدين.

أستاذ التاريخ الذي أفنى عمره وهو يعلمنا النبالة والفروسية، فجأة نراه وقد أزيح عن صهوة جواده لُيلقى على مزبلة الواقع بقوة زبالي الفساد، الذين صاروا يعيثون في البلاد والعباد فساداً. طبقة تزيح طبقة شريحة تأكل شريحة. يتقاطع مع أستاذ التاريخ في همه، مأساته- شاب هزمته، داسته قوائم حبيبته التي تخلت عنه لتتزوج من رجل ثري. يتقاطع الوطني القومي التاريخي مع الأخلاقي الذي يندفع لكي ينتحر، فيمنعه الوطني- التاريخ.

الديك- ولو أنها توليفة مسرحية- لكنها عرض مهم من عروض موسم قومي دمشق للعام الحالي 2001.

مسرحية المجنون/ عرض زائر

التأليف: جبران خليل جبران

الإخراج: توفيق الجبالي

(لكم لغتكم ولي لغتي) هذه الجملة التي تعيد إلى أذهاننا مقولة امرئ القيس (اليوم خمر وغداً أمر). جملة تفصل ما بين نمطين من التفكير ومن السلوك، تعني أننا قد لا نتفق، قد لا نتفاهم، وسنختلف/ ليس لأن الآخر سيأتي بمعجزة، ولكن لأن توفيق الجبالي المسرحي التونسي سيقدم عرضاً مسرحياً لصورة الحلم- لغة الآخر الذي سيكتفي بالصمت. أعتقد أن ما أثار (جنوننا) ليس مجنون جبران، بل ذاك المجنون الذي ذهب من المسرح: (النص والممثل) الذي سيمثل النص، وهذا هو جنون الجبالي الذي هو عقل يرى، يحكي بلغة غير لغتنا، إنه مسرح (الصور) مسرح تجريبي، مسرح يفلسف الكلمة فيحولها إلى صورة.

-العرض استضافه تجمع (سامة) الفني.

<u>ملاحظة 4</u>: في هذا الموسم غابت نصوص لأسماء كتاب ومسرحيين سوريين، سوى عبد الفتاح قلعه جي الذي قدم له مسرح قومي حلب (ليالي شهرزاد) في حين قومي دمشق لا يقدم له مسرحياته رغم أنها تقدم في بعض دول الوطن العربي. كذلك لم تقدم نصوص للراحل سعد الله ونوس، وفرحان بلبل، وممدوح عدوان، ووليد إخلاصي، وحمدي موصللي، ووليد فاضل وآخرين. لماذا يُعرِض مخرجو المسرح القومي عن النصوص المحلية؟ هل لا تزال دون المستوى الفني والفكري للنصوص الأجنبية؟ إذا كان كذلك فلماذا يقدمون نصوصاً من تأليفهم وإخراجهم: صدى، تداعيات، الديك. هل وبرأي مخرجينا أن أفكار هؤلاء الكتاب المسرحيين صارت

(عتيقة)؟ أم أنهم يجربون حظهم، يغامرون بحثاً عن قدم لهم في المسرح السوري؟.. هل تعلمون أن هذه أسوأ ظاهرة يتعرض لها المسرح خاصة عندما يتحول المؤلف إلى المخرج!؟

ملاحظة 5: *حتى الآن ما يزال مخرجونا يهملون السينوغرافيا على المسرح، كأنها ليست من صلب المسرح.*

ملاحظة 6: *معظم الأعمال المسرحية التي شاهدتها لم تكن الموسيقى جزءاً من الفعل الدرامي. الموسيقا دراما، فيها تصعيد، تأزيم. اختيارها وتوليفها وحتى تأليفها اعتباطي. تحصيل حاصل.*

ملاحظة 7: *برغم أن المسرح صار يستفيد من الخبرات النظرية لخريجي كلية الفنون الجميلة في تصميم الديكور والإضاءة، إلا أنهم يهملون جداً التضادات في الألوان وعلاقتها في تحقيق السينوغرافيا. أنا ما أزال أذكر المشهد السينوغرافي لمسرحيات صموئيل بيكيت التي استضافها المركز الثقافي الفرنسي..، ما أزال أذكر الأسود، وأذكر الأبيض.*

ملاحظة 8: *يلاحظ أن الهم الاجتماعي المغمّس بالعاطفي هو القاسم المشترك بين معظم العروض التي تم تقديمها. أين الهم القومي.*

في نقدنا هذا حاولنا أن نمارس رياضة عقلية، وليس رياضة المصارعة– أو الملاكمة، كنا نتلمس النبض الحار والنبض البارد في الإيقاع المسرحي نصاً وتمثيلاً وديكوراً وإضاءة ولباساً وإخراجاً، وذلك من حرصنا على أن لا نضيّع جهد أحد لأن المسرح عمل جماعي، عمل يجب أن يرتفع بنا خاصة وأننا نعيش كوارث، تحل بنا كوارث عقلية وأخرى روحية وعلينا أن نواجهها.

أنور محمد

□□□